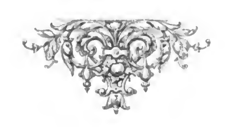

Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur ...
Ferdinand Noack

DIE GEBURT CHRISTI

IN DER BILDENDEN KUNST BIS ZUR RENAISSANCE.



DIE GEBURT CHRISTI

IN DER

BILDENDEN KUNST

BIS ZUR RENAISSANCE

IM ANSCHLUSS AN ELFENBEINWERKE DES GROSSHERZOGLICHEN
MUSEUMS ZU DARMSTADT

VON

FERDINAND NOACK.

(MIT 4 TAFELN, EINER BEILAGE UND 10 ABBILDUNGEN IM TEXT.)

DARMSTADT, 1894.
VERLAG VON ARNOLD BERGSTRÆSSER

G. Ottos Hofbuchdruckerei in Darmstadt.

20. JANUAR. 11. OCTOBER.

MEINEN FREUNDEN.

STAAT und Stadt rüsten sich, den Kunstschätzen des Grossh. Museums in Darmstadt eine neue Stätte zu bereiten. Möge sie als eine grosse, schöne Schöpfung erstehen, würdig der Werke, die sie bergen soll.

Zu den Kleinodien, die das Museum besitzt, gehören die weithin bekannten Elfenbeinskulpturen, die grösstenteils als Vermächtnis aus den Sammlungen des Baron Hüpsch im Anfange des Jahrhunderts von Köln nach Darmstadt gekommen sind. Sie sind längst gewürdigt, die hervorragendsten Stücke sind von Labarte, Bode, Schneider, Lübke u. a. eingehend berücksichtigt, eine kurz zusammenfassende Darstellung ist ihnen von G. Schäfer gewidmet worden. Die Veranlassung, an dieser Stelle einige derselben zu veröffentlichen und der Beurteilung der Kenner vorzulegen, ward durch den Gegenstand ihrer Darstellungen gegeben. Für die liebenswürdige Erlaubnis, sie hier auch durch Abbildung bekannt zu machen, und für freundlichen Rat sei dem Vorstande des Grossh. Museums, Herrn Prof. Dr. Adamy, hiermit der ergebenste Dank ausgesprochen. Ebenso habe ich den Herren Kavvadias in Athen, Wilhelm Metzler und Julius H. Jeidels in Frankfurt a. M. zu danken. Herr Kavvadias, Generalephoros der griechischen Museen, hat mir ein athenisches Relief, Herr Metzler zwei schöne Elfenbeintafeln aus seiner reichen Kunstsammlung zu publicieren gütigst gestattet. Bei Herrn Jeidels habe ich eine ausgezeichnete, an seltenen Werken reiche Bibliothek umfassend benutzen dürfen, bin durch ihn auf Entlegenes aufmerksam gemacht worden und habe dadurch viele Förderung für die vorliegende Arbeit gefunden.

Diese tritt als eine Studie ohne jeden Anspruch auf. Das gelehrte Material im Ganzen zu übersehen war dem Verfasser nicht möglich; er ist nicht Kunsthistoriker. Aber er möchte auch nicht allein die strengwissenschaftliche Seite hier betont haben. Es tritt noch ein persönliches Moment hinzu. Die Arbeit, die man zu Hause macht, Litteratur, Analogien u. a. zu suchen, zu sichten und

zu prüfen, ist, was auch immer dabei herauskommen mag, doch stets das Sekundäre. Das Beste für einen selbst bleibt das, was man selbst gefunden, selbst empfunden hat. Es möge erlaubt sein, auch diesem einmal Ausdruck zu leihen. Mag auch dies oder jenes von andern vollkommener dargelegt werden — für den, der es schreibt, liegt ein persönlicher Wert, liegt eigenes Leben darin. Denn was hier fortschreitend gezeigt wird, hat er selbst auf umgekehrtem Wege erlebt und sich gesucht. Über Giotto wird uns berichtet, dass der Meister mit seinen Genossen, wenn er von der Arbeit heimkehrte, oft in eine der Kirchen, an denen der Weg sie vorüberführte, einzutreten liebte, mit ihnen zur Erholung und Belehrung die Bilder älterer Meister zu betrachten, die dort die Wände schmückten. So aber ergeht es jedem, der so glücklich ist, am Lungarno zu wandeln, in «Orvietos hohe Tempelhallen» einzutreten. Man muss ja dort gewesen sein, wo zwischen Kirchen und Palästen, zwischen Bildern und Skulpturen, den hohen Zeugen einer wunderbaren Vergangenheit, man der Gegenwart soll vergessen können. Man muss vor den ehernen Thüren des Battistero, gegenüber von Giottos Campanile, an seine grossen Fresken der nicht allzuferne liegenden S. Croce, vor Andreas Bildern in SS. Annunziata an Ghirlandajos Schmuck von S. Maria Novella erinnert worden sein; man muss in dem, das ganze reiche Leben des 14. und 15. Jhs. vor Augen zaubernden Siena sich plötzlich vor der gleichen Composition in S. Bernardinos Fresken, in des Domes weihevoller Stille vor Niccolò Pisanos Kanzel gefunden haben, an allen den Orten, wo man immer wieder einkehrte, all das Schöne auf sich wirken zu lassen, — man muss das erlebt haben, um lebendig zu fühlen, wie diese Kunst zusammenhängt, organisch sich entwickelt; wie es dem staunenden Schüler Freude machen musste, an anderer Stelle des Meisters vielbewundertes Bild nachzubilden, und, wenn Ehrgeiz und Talent ihn trieben, es noch zu verfeinern, zu übertreffen. Da verschieben sich die langen Bilderreihen, die in den Gallerien, in den Kirchen uns entgegentreten, das eine rückt vor, das andre weicht zurück, weitentferntes schliesst zusammen, und immer lebendiger, farbenreicher, greifbarer steigt das rege Künstlerschaffen jener Zeiten vor unsrem Geiste auf. Der Gedanke an solche Bilder ist es dann, der einem daheim die Feder führt, und mehr für sich als für andere schreibt man's nieder, um so manchen liebgewordenen Eindruck festzuhalten.



Wollte man einem Beschauer der Geburt der Maria, die Andrea del Sarto um 1518 auf die Wand des Vorhofes von Santissima Annunziata in Florenz gemalt hat, sagen: das ist im Grunde kein anderes Bild, als das einer kleinen, tausend Jahre älteren oströmischen Elfenbeintafel, und die Gruppe der mit dem Baden des Kindes beschäftigten Frauen ursprünglich das Bad des neugeborenen Bacchusknaben, so dürfte ihm das wohl recht paradox erscheinen. Dass dem dennoch so ist, dass in dem reichen Wechsel einer Jahrhunderte langen Kunstentwicklung die Dauer eines alten Typus eine gewaltige Macht bedeutet, und dass man sehr wohl auch hier den Anfang mit dem Ende in eins zusammenziehen darf, das wollen die folgenden Zeilen versuchen, darzulegen.

Der Begriff von der Erhaltung des Typus ist der neueren und neusten Kunst aus begreiflichen Gründen fremd geworden. Das Reich, zu dem er vornehmlich gehörte und in dem er gedieh, waren von jeher die Darstellungen, die sich bezogen auf Religion und Kultus, die der Sage und Legende. Je höher man der Vorfahren Glauben hielt, je treuer man ihm blieb, um so natürlicher erschien es, auch die naive und oft unbeholfene Darstellung, die sich der Ahnen schlichter Sinn geschaffen hatte, treu und ehrfürchtig beizubehalten, und, statt eine neue Form zu schaffen, jene zu wiederholen. Das Verlassen eines alten Typus und die Einführung einer neuen, freilich meist auch vollendeteren Form bedeutet nur zu oft nicht eine Vervollkommnung, Veredelung, Vertiefung des Glaubens, aus dem jener einst entsprungen war. Die schönere Darstellung ist wohl gefunden, jedoch der alte lautere Glaube ist dahin. Aber wenn auch dieser schon der alles wandelnden Zeit sich hat angleichen müssen, so hat doch häufig die Pietät wenigstens die dem Ver-

gangenen entsprechende Darstellung und Form erhalten, ist das Bestreben geblieben, das Gefühl des Volkes, dem nun einmal der alte Inhalt und die alte Form zusammengewachsen und lieb geworden waren, nicht zu verletzen. Und da, wo in dieser, in dem mehr oder minder getreu erhaltenen alten Typus, uns Sage und Legende wiedergegeben wird, ist es dann, wie wenn uns daraus der Anfang jeder echten Erzählung aus dem Volksmund wiederklänge: es war einmal.

Ist das Princip von der Erhaltung des Typus einmal gewonnen auf einem Sondergebiete, so wird es bald auf andere Zweige der bildenden Kunst übertragen, und auch für die Darstellungen des profanen Lebens werden Typen bald gebildet und erhalten.

Die obengenannten Grundbedingungen für die Erhaltung und Fortpflanzung der Typen sind aber vor allem gegeben gewesen in der Antike und in der mittelalterlichen Kunst bis zur Gotik und zur Renaissance, so lange eben Glaube und Kirche im inneren wie im äusseren Leben der Völker dominierenden Einfluss besassen, und so lange der Sinn für Sage und Legende noch ein allgemeiner und lebendiger war. Auch wenn eine Kunst sich weit entwickelt und vollendet hat, — eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit muss sie noch beseelen, wenn von der Macht des Typus und seiner Erhaltung noch geredet werden soll. In einer raffinierten, nach Effecten haschenden Kunst oder in einer Zeit, wo viele gewaltige, geniale Meister ihr ein neues glanzvolles Leben bereiten, wo eine überwältigende Fülle neuer Anschauungen, neuer Einrichtungen, neuer Eindrücke Künstler und Publikum beherrschen, wo mit elementarer Gewalt die Zeiten sich ändern, die Interessen sich vervielfältigen und das Leben in die Weite geht, wie es seit dem Cinquecento war und ist, da hört der Typus nach und nach auf, zu herrschen und geachtet zu werden. Mit immer neuen Schöpfungen oder Einfällen sucht der eine den andern zu überbieten, sucht originell zu sein und anders wie die anderen. Es ist ein sehr verändertes Bild, das sich uns bietet, mit andern Bedingungen, andern Zwecken, andern Erfolgen, auch erklärlich und berechtigt, wie das frühere, aber auch mit allen Merkmalen einer bewegteren, unruhigeren, einer neuen Zeit.

Von jener Macht des Typus ein selbstbeobachtetes, wenn auch vielen wohl nicht unbekanntes Beispiel zu geben, war der erste Anlass der folgenden Darlegung, ihre Verbindung mit den Elfenbeinwerken des Darmstädter Museums giebt ihr die Berechtigung, veröffentlicht zu werden.

Die älteren Darmstädter Elfenbeinwerke

Massgebend für die Auswahl dieser Elfenbeinreliefs war die Darstellung der Geburt Christi. Sie findet sich auf sechs Exemplaren dieser Sammlung.[1])

(a) Das älteste Stück ist eine kleine, durch einen horizontalen, profilierten Querbalken in zwei Felder geteilte, von einem einfachen Ornamentstreifen umrahmte *Tafel* (Tf. I. 1.).

Dargestellt ist die Geburt Christi. Das neugeborene Kind in der Krippe, auf das Ochs und Esel aus zwei Stallfenstern heruntersehen, Maria und Joseph, darunter die Verkündigung der frohen Botschaft durch den Engel an die Hirten auf dem Felde (Ev. Luc. II, 8 ff.). Neben diesen ihre Herde. Über Maria ein Engel, und ihr zu Häupten der Stern der Weisen aus dem Morgenlande (Ev. Matth. II, 2), deren Kommen damit gewissermassen proleptisch angedeutet ist.

Höhe 8,9 cm, Breite 6,15 cm. Dicke der Platte am Rand 0,65 cm. Das Relief hebt sich aber über diesen noch etwas empor, so dass die Platte an der höchsten Reliieferhebung 1,1 cm dick ist. Bis auf zwei kleine Verletzungen (die Hörner des Ochsen und das eine Vorderbein des Lammes l. abgebrochen) ist das Werkchen trefflich erhalten. Der Ton des Elfenbeins ist ziemlich dunkelgelb.

In der karolingischen Epoche begann die Elfenbeinplastik diesseits der Alpen. Aus dem 9. Jh. sind uns die ältesten Schnitzereien in Arbeiten von St. Gallener Mönchen erhalten. Diese und andere Beispiele zeigen noch allein das Flachrelief, sowie noch volle Befangenheit in älterer, von auswärts überkommener Manier in der Zeichnung von Figuren und Gesichtern, in der Gewandung und Ornamentation. Wie in Italien, so wird auch im westlichen Frankenreich im Laufe des 9. Jhs. und im 10. Jh. durch die Ungunst der politischen Verhältnisse jede Kunstpflege gehemmt und wohl auch zumeist erdrückt, während in den Grenzländern des Rheins und im eigentlichen Deutschland sich bald zwei gleichstrebende Schulen entwickeln, die ältere rheinische oder besser niederrheinische, und die sächsische. Den fremden Einfluss können sie noch nicht entbehren und können sich ihm auch nicht entziehen. Es ist byzantinischer Stil, der ihre Technik und Formgebung beherrscht. Langsam wird man selbständiger. Im Gegensatz zu jenem beginnt man die Figuren immer mehr als Hochrelief vom Hintergrunde hervorzuheben; mehr Ausdruck sucht man den Gesichtern zu verleihen. In diesem Sinne entwickelt sich die rheinische Schule im 11. und 12. Jh. Hierher gehört auch die vorgenannte Tafel.

Die Figuren sind schon stark herausgearbeitet; bis zu 7 mm heben sich einzelne Teile vom Hintergrunde ab. Die Köpfe der Hirten, von Ochs und Esel und die Lämmer sind schon fast völlige Rundbilder, die nur durch einen schmalen Steg mit dem Grund verbunden sind. Wie sehr man nach möglichstem Hochreliefstil strebte, zeigt der Umstand, dass die Schnittlinien der Figuren der Gestalten auf die Fläche nicht senkrecht, sondern, wenn man so sagen darf, hinter dem Rücken der Figuren convergierend stehen. Deutlicher: in der älteren Elfenbeinplastik würde man, wenn man die Figuren vom Grunde abschnitte, auf diesem ihre Silhouette gesehen haben; würde man jenes bei unsrer Tafel thun, so würde sich ein viel schmälerer, die Form der abgeschnittenen Figur keineswegs immer wiedergebender Umriss zeigen. Eine völlige Loslösung vom Hintergrund findet sich nur bei den Beinen der Lämmer und dem Stock der Hirten an einer Stelle. — Der Ausdruck der Freude, des Staunens über das unerhörte Geschehnis in den einzelnen Gesichtern ist nicht zu verkennen. Bei Maria wirkt dazu besonders die auf der Abbildung nicht sichtbare Gesichtshälfte mit. — Das Streben zu modellieren zeigt deutlich z. B. die Innenfläche der erhobenen Hand Marias. Auch die Gewandfalten sind mit Überlegung verteilt.

Dennoch herrscht eine strenge Gebundenheit der Form, und diese ist nicht zum wenigsten durch die Composition bedingt. Die Verkündigung der Hirten wird hier nicht zum erstenmal unter die Geburtsscene gesetzt, andrerseits haben wir, wie man deutlich empfindet, hier keine einheitliche, in sich abgeschlossene

Composition. Joseph gehört zur oberen Scene, in den Raum, wo neben der Krippe die junge Mutter liegt. Um diese Gruppe aber, sowie um die Gesamtdarstellung zu verstehen, müssen wir sie mit anderen ähnlichen zusammenstellen.

Elfenbeintafel in Köln

Gleichfalls ein rheinisches Werk des 11. Jhs. ist eine kleine *Elfenbeintafel im städtischen Museum zu Köln*, welche sich stilistisch der ebengenannten eng anschliesst. Mehr darüber ist nach der mir zugänglichen Abbildung[2]) nicht zu sagen. Bemerkenswert aber ist die Umrahmung der Hauptgruppe (Krippe, Maria und Joseph), die durch eine kreisrunde, von Türmchen unterbrochene Mauer gewonnen wird, ausserhalb welcher im Vordergrund die Hirten auf dem Felde erscheinen. Ebenso haben gleichzeitige und ältere Miniaturen Bethlehem als eine wohlummauerte Feste dargestellt (s. u.).

Das nächste Beispiel liefert wieder die *Darmstädter Sammlung:* ein zierliches *Reliquiar* (b), dessen hölzerner Kern an den vier Seiten mit Elfenbeinreliefs verkleidet ist (Tf. II, 2). Von den Elfenbeinreliefs, die den Rand des Deckels umgeben, ist die eine Schmalseite (Tf. II, 4) zu trennen, die sich leicht als späterer Zusatz an Stelle des irgendwie verloren gegangenen Streifens und zugleich als zugehörig zu dem nachher zu nennenden Turrisreliquiar erweisen lässt.

Das Kästchen ruht auf bronzenen Füssen. Die Elfenbeinverkleidung ist mit Metallstiften auf den Holzkern befestigt. Die Schmalseiten werden von je einer, die Längsseiten von je zwei Platten gedeckt. Da jede dieser letzteren drei Darstellungen enthält, so geht die Schnittlinie der beiden Platten durch das mittlere Feld (s. Tf. II, 2). Drei Ecken sind durch besondere schmale Stücke, auf jedem ein Evangelist mit seinem Symbole, gedeckt; das vierte Eckstück fehlt. — Die Längsseiten des Deckels zeigen je eine Heiligenfigur, die sich zu einer von oben herabgereichten Hand emporrichtet; auf der einen Schmalseite des Deckels das Opfer Isaaks. Diese Stücke des Deckels gehörten, wenn sie auch kaum von derselben Hand wie die Reliefs am Kästchen selbst gearbeitet sind, doch sicher von Anfang an zu diesem: Ton, Färbung und Erhaltung bezeugen es; auch sind sie richtig angepasst. Die Seitenstücke enthalten 1) Verkündigung, Geburt, Anbetung der Magier (Tf. II, 2); 2) Kreuzigung; 3) die Marien am Grab, Thomas' Unglaube, der Auferstandene und zwei Jünger; 4) Christus von Engeln zum Himmel getragen; dabei die gleiche Aufschrift, wie auf einer Darmstädter Tafel der Karolingerzeit[3]): lex rex lux dux. Das Mittelfeld der einen Längsseite, in dessen oberem Teile Schloss und Schlüsselloch eingreifen, ist 7,7 cm breit, 5,5 cm hoch und 0,9 cm dick. Die Figuren sind an den höchsten Stellen bis zu 0,7 cm herausgeschnitten. Hier ist die *Geburt Christi* dargestellt.

Wie auf der Kölner Tafel ist diese Scene von einer von Türmchen flankierten Mauer eingeschlossen. Der Stil dieses Beiwerks ist romanisch. Ochs und Esel fehlen auch hier nicht hinter der Krippe mit dem Bambino, die, wie auf dem ersten Darmstädter und dem Kölner Exemplare, einen architektonischen Aufbau zeigt. Josephs Haltung ist dieselbe wie dort. Maria liegt ebenfalls quer vor der Krippe und streckt die rechte Hand nach ihr empor. Zu ihren Häupten hinter dem Lager steht eine Frau. Zwischen Josephs Unterkörper und dem Fussende des Lagers ein Baum.

Stilistisch ist dieses Stück von a nicht allzusehr verschieden. In der Formgebung erinnert z. B. der Engel über Johannes an der einen Ecke an die Engel auf dem erstgenannten Täfelchen. Die Füsse des Gekreuzigten sind noch nebeneinander am Kreuz befestigt, was erst vom 12. Jh. an seltener vorkommt, um vom 14. Jh. an gänzlich zu verschwinden[4]). Für die auffallend vorgereckte

Haltung der Köpfe und die übertriebene Verbiegung des Körpers bei einzelnen Figuren finden sich auf den inschriftlich an das Jahr 1115 geknüpften Extersteinen Analogien[5]). Die Datierung dieses Kästchens auf das Ende des 11. Jhs. wird wohl das Richtige treffen.

Hier schliesst sich das schon erwähnte *Turrisreliquiar der Darmstädter Sammlung* an (c), ein in seiner Art seltenes und hervorragend gutes Werk[6]).

Es baut sich in der Form eines polygonalen Tempels auf. Höhe: 47.6 cm., unterer Durchmesser: 26 cm. Es gehört zu dem Bestande der alten Kölner Sammlung und ist der rheinischen Schule zugewiesen worden, in der die Thätigkeit byzantinischer Arbeiter sich oft bemerkbar macht (Labarte I. 229). Das ganze Werk ist bereits in einer Abbildung veröffentlicht (s. Anm. 6). Für uns haben die beiden obersten Reihen, das obere schräge Dach und die darüber sich erhebende „Laterne". Interesse. Diese Stücke bilden den Deckel des Reliquiars und sind auf Tf. II in zwei Aufnahmen (1: 3) publiciert. Ihr Zustand ergiebt klar, dass hier zu irgend einer Zeit eine Entstellung des Ursprünglichen vorgenommen worden ist. Doch kann dessen Rekonstruktion, wie ich glaube, noch gegeben werden.

Reconstruction der Deckelreliefs des Turrisreliquiars

Vor allem sind die drei unschönen, viel späteren Engel — auf Tf. II. 3 l. u. r. von der Geburtsscene und über dieser sichtbar — auszuscheiden. Acht ornamentierte Stäbchen teilen das Dach in ebenso viele Felder, die jetzt von zweien der genannten Engel, der Geburt, einem in demselben Stil wie diese gehaltenen Engel (Tf. II, 1 in der Mitte) und den vier Evangelistensymbolen (vgl. Tf. II, 1 MATHEVS LVCAS) eingenommen sind. Diese letzteren scheinen z. T. gewaltsam (abgeschrägte Kanten, vgl. den l. Flügel des Engels des Matthäus) in die für sie etwas zu engen Felder eingezwängt. Diese laufen natürlich nach oben enger zu, gerade die geflügelten Symbole aber erscheinen vielmehr bestimmt, einen mehr quadratischen Raum einzunehmen. Einen solchen aber bieten die Seiten der darüber befindlichen Laterne, wo wir jetzt ausser dem nicht zugehörigen Engel rechts einen sitzenden Mann, der den Kopf in die Hand gestützt hat, links eine beide Hände wie im Schrecken erhebende Frau (Tf. II, 3) und vier in der Form von Türmen geschnittene Streifchen (zwei grössere und zwei kleinere Tf. II, 1) sehen. In den Feldern der Rückseite der Laterne (Tf. II, 1) fehlt jede Figur. Nun aber fügt sich der sitzende Mann (1) als Joseph ungesucht zu der darunter befindlichen Geburtsscene (2), die Frau mit den erhobenen Händen (3) bildet als Maria mit demjenigen Engel (4) darunter, der allein den gleichen Stil zeigt (Tf. II, 1, in der Mitte), die Gruppe der Verkündigung, und wenn wir noch vier weitere Figuren gleicher Art und gleichen Stiles hätten, so wären die acht Felder des schrägen Daches ausgefüllt und die jetzt hier eingezwängten Evangelistensymbole würden frei, um entsprechend ihrer geringeren Höhe (4.2 cm) und ihrer quadratischen Form die vier Hauptfelder der Laterne einzunehmen, nur getrennt von einander durch die vier turmartigen Streifen. Nun sind alle diese Figürchen frei geschnitten, ohne Reliefgrund, und die grössere Gruppe der Geburt auf der Rückseite etwas gerundet, um sich der Bedachung so besser anzupassen. Diese selbe Behandlung aber nicht nur, sondern auch der absolut identische Stil und die genau entsprechende Grösse (4.2—4.6 cm H.) findet sich bei den Figürchen der einen Schmalseite des Deckels des vorherbesprochenen Reliquienkästchens, die Tf. II. 4 veröffentlicht wird. Schon der äusserliche Befund lässt erkennen, dass sie nicht hierhergehören; dazu kommt die stilistische Verschiedenheit zwischen ihnen und den andern Reliefs des Kästchens (vgl. Tf. II. 3) und endlich auch der gänzlich andere, blassgelbe Ton des Elfenbeins.

Vier Felder am Dach des Turris blieben unbesetzt: die vier dazu noch fehlenden Stücke sind hier gefunden. Zu Verkündigung und Geburt tritt fast immer die Anbetung der Magier (vgl. b): hier sehen wir eine Frau thronend, das Kind auf dem Schosse (5), einen bärtigen Mann (6) ohne Kopfbedeckung mit einer Taube (?) und zwei Könige (7. 8), jeden mit einer Gabe in der Hand. Das ist die Anbetung der Magier, die mit

Verkündigung und Geburt die acht Felder der zweiten Bedachung des Turris bildete. Setzen wir darüber die vier Symbole, so ist auch formell mit der immer geringer werdenden Figuren- und Felderzahl die Verjüngung nach oben schön erreicht (s. Fig. 1).

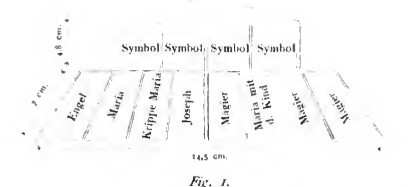


Fig. 1.

Die Verstümmelung des schönen Werkes — auch der Holzkern ist in diesem Teile neu oder geändert — kann natürlich erst zu einer Zeit geschehen sein, wo beide Stücke, der Turris und das Kästchen, in einer Sammlung vereinigt waren.

Man hat dieses Werk der rheinischen Schule des 12. Jhs. zugewiesen, was ohne Zweifel richtig ist. Bei aller Schematisierung zeigt gerade die Gewandung Marias in der Geburtsscene ein Streben nach einer ganz anderen naturgemässen Behandlung.

Dieselbe Scene auf einem grösseren *Reliquienkasten* des *Darmstadter Museums* darf übergangen werden, da seine Echtheit mit Recht bezweifelt wird[7]).

Die späteren Darmstädter und die ihnen verwandten Elfenbeinrelief.

Welch bedeutender Fortschritt und Unterschied zwischen den drei ersten Darmstädter Exemplaren und dem vierten hier (Tf. I, 2) publicierten Stücke (d) dieser Sammlung, der *Hälfte eines kleinen Diptychons* liegt, ergieht sich auf den ersten Blick.

Dargestellt ist die Geburt Christi. Das in schönem weissen Materiale hergestellte Täfelchen misst 6,35 × 5,45 cm. Dicke der Platte am Rande 0,75 cm. Das Relief ist herausgeschnitten und unter den Bogen ist das Elfenbein bis auf 1 mm herausgearbeitet. Bei dem Spruchband des Engels im rechten Bogen ist der Versuch gemacht, es vom Grund loszulösen.

Vor allem lehren uns die drei Bogen über der Darstellung, dass die Gotik dazwischen getreten ist. Sie kam im 12. Jh. in Frankreich auf und erweiterte langsam ihren Kreis nach Osten[8]). Man vergleiche die Gewänder. Wie schön und frei hat man inzwischen gelernt, sie zu drapieren, die Körperformen darunter zur Geltung kommen zu lassen; kein ceremonielles Kostüm kleidet mehr Joseph; die Falten schmiegen sich dem Körper ungezwungen an. In schönen, fast klassischen Linien ist die Gestalt der Maria hingestreckt. Anders auch sind die Gesichter geworden, voll und rund, mit natürlicherem Ausdruck das der Maria, bei weitem nicht mehr so hölzern und puppenhaft das des Kindes. Die Augen sind besser gebildet, die Nase gegen die Stirne abgesetzt. Joseph als alter Mann mit langem Bart ist trefflich charakterisiert. Auch bei dem vorn gelagerten Ochsen zeigt sich, dass man durch Beobachtung der Natur gelernt

und gewonnen hatte. Dazu gesellt sich der landschaftliche Hintergrund. Die beiden Hirten, die Hirtenpfeife in Händen, sitzen am Bergabhang, an dem weiter hinten in perspectivischer Verkleinerung ein Lamm sichtbar ist. Grössere Natürlichkeit und damit grössere Freiheit, das ist der Fortschritt vom 11. 12. Jh. zum 14. Jh. Das Hauptmerkmal der Vervollkommnung aber ist die Plastik der Figuren. Sie sind teilweise fast völlige Rundfiguren, die nur noch lose mit dem Hintergrund verbunden sind. Ein Beispiel für diese Errungenschaft bis zum 14. Jh. ist somit auch dieses kleine Werk.

Als naheverwandt schliesst sich ihm das folgende Stück in *Darmstadt* (Tf. III), ein schönes *gotisches Diptychon*, an. Obwohl uns nur ein Teil der einen Tafel angeht, so soll doch diese hier ganz veröffentlicht werden.

Das Diptychon ist tadellos erhalten. Sehr reines helles Material. Höhe der Tafel am innern Rand 15,1 cm, am äusseren 15,5 cm. Breite 11,4 cm, Dicke 1 cm. Unter den Bogen ist der Grund bis auf 1 mm herausgearbeitet. Versuche zur Unterarbeitung und Loslösung vom Grunde zeigt nur der linke Arm des Hirten in der Geburtsscene und der eine Arm des Bambino in der Anbetung. Neben der Geburt die Verkündigung; über dieser die Anbetung der Magier, über der Geburt der Einzug Christi in Jerusalem. Die andere Hälfte enthält Christus thronend als Auferstandenen, darunter die Auferstehung der Toten aus den Gräbern.

Die gotischen Bogen, sowie der allgemeine Stilcharacter weisen dieses Diptychon in dieselbe Zeit, wie das vorhergehende. Die Gestalt der Maria in der Verkündigung bestätigt, was dort über die Gewandbehandlung gesagt ist, und zeigt am besten von allen Figuren dieser Arbeit, welcher Umschwung durch die Beobachtung der Natur in der Kunst des 13. 14. Jhs. herbeigeführt wurde. Durch die Geburtsscene aber wird ein besonders enger Zusammenhang zwischen diesem Werk und dem vorhergehenden (d) hergestellt. Schon durch das allgemeine Schema stellen sich diese beiden Stücke in Gegensatz zu den älteren Werken (abc). Maria liegt im *Vordergrund*, das Kind in der Krippe *vor* ihr, von ihrer Hand berührt, und Ochs und Esel (e) sehen von vorn zu ihm auf. Joseph giebt in lebendiger Handbewegung seine Teilnahme kund; Hirten und Engel, Lämmer und Bergabhang bilden nur Staffage und Hintergrund. Auch in der Technik ist manches neu. Indem man den Hintergrund sehr tief herausgearbeitet hat und aus ihm oben die Berge mit den weidenden Tieren und die (kleineren) Gestalten von Hirten und Engel weniger hervortreten lässt, für die (grösseren) der Hauptscene aber die ganze Dicke der Platte verwertet, wird eine Perspective ermöglicht und erreicht. Die Umrisslinien und Einzelzüge sind schärfer und kantiger, die Schnittlinien der Konturen gehen senkrecht auf die Grundfläche, mit der selbst ganz im Vordergrund befindliche Teile durch stehen gelassene Wände verbunden sind. Die Figuren sind nur auf die genaue Vorderansicht berechnet. Bei jenen älteren Werken war diese Beschränkung nicht vorhanden. Man sieht, dass mit dem grossen Gewinn, den das Streben nach ungezwungener, natürlicher Bildung und Formgebung gebracht hatte, die dadurch geänderte Technik noch nicht gleichen Schritt halten konnte. Wir haben es augenscheinlich mit einer gänzlich neuen, in der Entwicklung stehenden Kunstübung zu thun, der gegenüber die wohlgerundeten und geglätteten Linien

Französischer Typus

bei c, b und vor allem bei a trotz der Versuche, Ausdruck und Leben und eine natürlichere Gewandbehandlung zu gewinnen, eine ältere Kunst in ihrem Höhepunkt und Ausgange vertreten, die im allgemeinen in ihren conventionellen Schranken nicht weiterkommen kann.

Dennoch zeigen auch die beiden späteren Stücke d und e bei genauerer Vergleichung untereinander selbst merkliche Verschiedenheiten. Um vom Äusserlichen auszugehen, so ist das Fell der Lämmer besser auf d als auf e bezeichnet, Ochs und Esel stehen auf e zu Füssen der Madonna, liegen auf d. Das Kind ist fest in Wickelbänder eingeschnürt (e): auf d ist es nur leicht eingehüllt, der Oberkörper von der Brust an ist nackt, und streckt sein linkes Ärmchen zur Mutter empor. Viel unbeholfener wie auf d ist endlich diese selbst behandelt; die gleiche Absicht ist unverkennbar, aber weder die Behandlung des Gewandes noch die der Körperformen ist gelungen. Die letzteren sind schlecht proportioniert, wie es bei der Mehrzahl der Figuren zumal hinsichtlich des Unterkörpers der Fall ist.

Das Gleiche ist zu bemerken von einem kleinen *Täfelchen* in der Sammlung des bairischen *Nationalmuseums zu München* (f)[9]. Es ordnet seine Darstellung wohl auch unter drei gotischen Bogen an, wie d, aber für das Kind und Maria gilt dasselbe, was über diese Gestalten auf e gesagt worden ist. Dennoch vermag ich auf diese Verschiedenheiten, die z. T. auf einem geringeren Können der Meister von e und f beruhen, nicht so sehr Gewicht zu legen, dass sich mit ihrer Hilfe französische und rheinische Arbeit scheiden liesse. Bei mehreren der im Folgenden zusammengestellten Werke lassen sich die gleichen Beobachtungen machen, und doch sind sie alle französischer Herkunft. Sie lassen sich alle gerade im Hinblick auf die Darstellung der Geburt Christi (und der Verkündigung) zu einer Gruppe vereinigen: der Typus dieser Scene ist, von kleineren Änderungen abgesehen, überall derjenige von d und e.

Auf der nebenstehenden Beilage sind zwei im Besitze von Herrn *Metzler* befindliche *Elfenbeintafeln* abgebildet. Sie gehören zu den besten und feinsten Beispielen, die ich anführen kann.

(g) Kleine *Elfenbeintafel*, 6 × 10.5 × 0.4 cm; ziemlich gelber Ton, ohne Farbspuren. Es ist das einzige Stück dieser Gruppe, das die Darstellungen in flachem Relief (ca. 2 mm Höhe) giebt. Diese enthalten die Geburt und die Anbetung der Könige. Die Tiere auf beiden Seiten der zaunartigen Krippe vgl. mit k n q r u. Das Kind = e.
1883 von Herrn M. in Neapel erworben.

(h) *Diptychon*, auf jeder Tafel 4 Scenen: Verkündigung, Maria bei Elisabeth, Kreuzigung, Auferstehung aus dem Grab — Geburt, Verkündigung an die Hirten, Maria und die Apostel, Krönung der Maria; Grösse der Tafel 7.6 × 11.8 cm, der einzelnen Scene 3.5 × 5.5 cm. Das Stück zeichnet sich durch die reichen Farbspuren aus, die sich von dem reinen Ton des Materiales besonders schön abheben. Wie auf einem andern kostbaren Elfenbeinwerkchen derselben Sammlung scheinen die Farben nur bestimmten Teilen der Darstellung aufgesetzt gewesen zu sein, z. B. um die Schatten und Falten zu vertiefen. Goldspuren finden sich an den gotischen Bogen, an den Gewandfalten um den Hals der Maria, an ihrem Haar, wie an demjenigen Josephs. Rote Farbe zeigen die Gewandfalten der hinter Maria stehenden Frau und die Ärmel Josephs. Grün sind die Flügel des Engels in der Verkündigung und der Baum in der Verkündigung an die Hirten. Das Kopfkissen ist gemustert = e l. Die Tiere gruppiert = g u. a., sonst



Elfenbeinwerk der Sammlung W. Metzler in Frankfurt a. M.

mit i zu vgl. Ein Moment ist in die Darstellung aufgenommen, das nicht zum ursprünglichen Typus gehört, die hinter dem Lager der Maria erscheinende Frau (Salome?). Sie ist von einer Variante des älteren Typus (s. u. S. 16 ff.) herübergenommen; vgl. z. B. ein frz. Werk des 13. Jhs., eines der sogen. images ouvrantes (s. u. Anm. 249). Die Verkündigung auf der anderen Tafel ist sehr ähnlich e, der eine Hirte neben der Geburt und der Engel ebenda = d.

1881 von Herrn M. in Frankfurt erworben.

Ausserdem gehören folgende Werke hierher:

(i) *Diptychon* aus der Sammlung *Soltykoff*[10]) XIV. Jh.

In der Art von e, aber mit einer grösseren Anzahl von Scenen. Die Geburtsscene von drei, die Verkündigung an Maria daneben von zwei gotischen Bogen überspannt. Hirte und Engel = d. Joseph = d u. e, nur etwas mehr vorgebeugt, so dass das Band in der Hand des Engels hinter Josephs Kopf sichtbar wird. Das Kind = d, ebenso Ochs und Esel.

(k) *Diptychon* im *Berliner* Museum[11]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Die eine Tafel zeigt allein die Geburt Christi. Im wesentlichen gilt dasselbe, wie von der vorhergehenden Arbeit. Ochs und Esel ruhen zu beiden Seiten der Krippe, von letzterem ist nur der Kopf sichtbar. In dem linken und mittleren der drei Bogen ist die Verkündigung an die Hirten dargestellt, etwas anders als auf i.

(l) Hälfte eines *Elfenbeindiptychons* in Privatbesitz in *England*[12]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Die Geburtsscene füllt mit andern zusammen die Tafel. Sie ist sehr ähnlich derjenigen von i. Drei Bogen. Das Kopfkissen Marias ist gemustert (= e). Im linken Bogen drei Lämmer. Die kastenartige Form der Krippe = i. Das Kind = d.

(m) *Elfenbeindiptychon* im Kloster der Welschen Nonnen zu *Trier*[13]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Jede der beiden Tafeln ist zweigeteilt: Geburt und Kreuzigung, Anbetung der Könige und Anbetung vor dem thronenden Christus. Verwandt mit d (Maria, Kind, Hirte und Engel mit Spruchband). Form der Krippe = i l. Im linken Bogen ein Hirte mit zwei Lämmern; im rechten ein Engel in ganzer Gestalt, zu einem Manne (Hirte?) gewendet. Ochs und Esel = d.

(n) *Elfenbeinrelief* an der Seite einer Kassette im Museum von *Toulouse*[14]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Es steht stilistisch und technisch in enger Beziehung zu e (vgl. z. B. die Kopftypen der Männer in der Scene von Christi Einzug in Jerusalem auf beiden Werken). Maria ist besser gelungen. Die Figuren der Hirten und des Engels sind aus den Bogen genommen und, wie öfter, zu einer selbständigen Gruppe in der unteren Reihe gemacht, aber auch hier z. T. engverwandt mit d. Ebenso ist das Kind = d. Ochs und Esel wie auf k und g.

(o) *Elfenbeindiptychon* im Mayer-Museum zu *Liverpool* (urspr. Sammlung Fejérváry)[15]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Jede Tafel enthält vier Scenen, an derselben Stelle, wie e, Verkündigung und Geburt, jede Gruppe von zwei Bogen umfasst. Hirte und Engel in diesen = d, ebenso das Kind. Ochs und Esel in hockender Stellung. Der Unterkörper der Madonna ist schlecht proportioniert, ähnlich e. Überhaupt herrscht viel Verwandtschaft mit e, auch in der Verkündigung, vgl. z. B. den aus dem Gefäss aufsteigenden Zweig zwischen Maria und dem Engel.

(p) *Elfenbeindiptychon*[16]) XIV. Jh.

Unter drei gotischen Bogen unsre Scene. Die Gruppierung etwas lockerer, weil das Lager Marias höher, den Bogen (die hier leer sind) näher steht. Die Tiere ruhen

daher unterhalb der Krippe im Vordergrund. Joseph sitzt auf der linken Seite, die Madonna liegt in umgekehrter Richtung, wie seither.

(q) *Elfenbeindiptychon*[17]) XIV. Jh.

Unter drei Bogen die Geburtsscene, daneben die Verkündigung; verwandt mit d. Das Kind = e. *Hier aber reicht ihm die Mutter die Brust* (vgl. r y). Im Vordergrund die beiden Tiere zu beiden Seiten der Krippe = k und n.

(r) *Elfenbeindiptychon* im Museo cristiano des *Vatican*[18]) XIV. Jh.

Jede Tafel enthält dreimal zwei Scenen: Verkündigung, Geburt; Kreuzigung, Grablegung; Maria mit den Aposteln, Ausgiessung des Heil. Geistes, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel; Auferstehung aus dem Grab, Maria und der Auferstandene; Gott. Vater und Sohn, Christus thronend. — Der Typus wie seither. Maria reicht auch hier dem Kinde die Brust. Die Tiere wie k n q, die Krippe fehlt.

(s) *Elfenbeindiptychon* in Privatbesitz bis 1876[19]) XIV. Jh.

Sehr schöne Arbeit. Jede Tafel enthält eine von dem dreigeteilten Spitzbogen überdachte Darstellung. In ihm sehen wir die Hirten (z. T. = d) mit zwei Engeln in ganzer Figur. Maria und Joseph = d. Kind = d, Form der Krippe = i l m, die Tiere = d m.

(t) *Elfenbeindiptychon*, um 1300 oder Ende XIII. Jhs.[20])

Die gotischen Bogen fehlen. Jede Tafel hat zwei Felder: Verkündigung und Tod der Maria, Geburt Christi und Krönung der Maria. Drei Engel schweben in der Mitte über der Geburtsscene. Maria stützt das Haupt mit der einen Hand, die andere ruht auf der Brust. Das Kind liegt gewickelt in der Krippe, die Tiere = e.

(u) *Polyptychon*, im Privatbesitz in *Lille*[21]) XIV. Jh. frz. Arbt.

Der linke Flügel zeigt die Verkündigung und Begegnung Marias mit Elisabeth, der rechte die Geburt und die Hirten, jede Scene unter dem dreigeteilten Spitzbogen. Das Kind = e. Die Tiere ruhen zu beiden Seiten der Krippe = r.

(v) *Relief* am Nordportal von *Notre-Dame zu Paris*[22]) XIV. Jh.

Die Tiere stehen zu beiden Seiten der Krippe. Maria stützt den Kopf und sieht nach dem Beschauer zu.

(w) *Fenster* in *Notre Dame de la couture zu Mans*[23]) XIII. Jh.

Der Hintergrund ist durch eine halbkreisförmige Arkadenmauer abgeschlossen. Maria hält das Kind im Arm. Die Tiere liegen im Vordergrund. Die Verkündigung entspricht dem Typus dieser Werke.

(x) *Elfenbeindiptychon*[24]) XIII. Jh. frz. Arbt.

Neben Verkündigung und Besuch unter je zwei gotischen Bogen die Geburt unter drei Bogen. Diese Bogen durch Vorhänge gefüllt. Kind = d und i. Esel und Ochs = i. Sehr ähnlich i (Form der Krippe u. a. m.). Der Unterkörper der Maria ähnlich e.

(y) *Elfenbeintafel* im *Louvre*[25]). XIV. Jh.

Wenn auch die Krippe mit den Tieren hinter dem Lager der Madonna steht, so zeigt doch diese selbst (sie reicht dem Kind die Brust) und Joseph den Typus dieser Gruppe, der hier vorgelegen, aber eine Änderung erfahren hat.

(z) *Elfenbeindiptychon*, flämische Arbeit. 2. Hälfte des XIV. Jhs.[26])

Jede Tafel enthält dreimal zwei Darstellungen. Verkündigung und Geburt unter je drei gotischen Bogen, deren jeder wieder dreigeteilt ist. Maria in der Verkündigung = e. In der Geburtsscene Hirte, Engel (= d) und Lämmer in den Bogen. Die Krippe etc. wie auf y. Die Lücke, die sich da, wo d und e die Krippe haben, deutlich bemerkbar macht, bestätigt nur das zu y Gesagte.

Endlich muss hier noch die *Miniatur* eines *Missale* des 15. Jhs.[27]) genannt werden, sowie ein im *South Kensington Museum* zu *London* befindliches *Triptychon*[28]),

(Darauf u. a. Geburt Christi. Joseph = i, der Hirte = d. In der Verkündigungsscene ist Maria = d e f.)

ein *Polyptychon* (XIV. Jh. frz.) im *Museo cristiano* des *Vatican*, das mir nur durch eine Photographie bekannt ist,[29])

(Joseph = d e u. a. Maria halb sitzend, halb liegend, aber mit dem Kinde beschäftigt wie auf d. Dieses liegt (ganz nackt?) auf der von einem Pfeiler getragenen Krippe. Die Tiere stehen neben derselben. In dem dreigeteilten Spitzbogen über Maria hängt eine Ampel. — In Einzelheiten erinnert das Werk schon an diejenigen der zweiten französchen Gruppe (s. u.).

und wegen des in der Verkündigung an die Hirten mit d verwandten Typus des sitzenden Hirten auch das Bild in dem *Plenarium* Herzog Ottos des Milden von Braunschweig aus dem Jahre 1338[30])

Maria hält hier das Kind im Arm. Die Krippe mit den Tieren hinter ihrem Lager. Joseph steht.

Der künstlerische Wert und die technische Ausführung der hier aufgezählten Werke ist keineswegs gleichartig. Um so weniger wird es möglich sein können, auf Grund dieser Argumente über die Herkunft des Darmstädter Diptychons e zu entscheiden und in ihm etwa eine entschieden deutsche Arbeit zu erkennen. Ich glaube, wir müssen uns begnügen, diese ganze Gruppe ohne weitere Unterscheidungen als eine zusammenzufassen. Das Gemeinsame ist vor allem der Typus der Geburt Christi, in welchem die Krippe mit dem Kinde vor dem Lager der Madonna steht, Ochs und Esel bei der Krippe ruhen. Die Bogen über der Scene erscheinen bereits auf einem Werke des 13. Jhs. (x), und zwar sind es drei gotische Bogen über der Geburtsscene, je zwei über Verkündigung und Besuch bei Elisabeth. Bedenkt man die Zahl der Personen und ihre Stellung in den einzelnen Scenen, hier beidemale nur zwei einander gegenüberstehende Gestalten, dort die im Profil gelagerte Maria, so muss diese Verteilung der Bogen als das Organische und daher auch Ursprünglichere erscheinen. Sie ist befolgt z. B. auch auf d und i. Eine Einteilung, wie auf unsrem Diptychon e will mir das Sekundäre scheinen. Die Ausfüllung des Raumes ohne Zufügung neuer Elemente ist erschwert und eine gewisse Dehnung macht sich fühlbar. Ob die Bogen von Anfang an mit den kleinen Gestalten der Hirten und des ihnen die frohe Botschaft bringenden Engels, sowie mit den Lämmern ausgefüllt waren, ist nicht sicher zu sagen. Gerade die beiden Diptychen t und x zeigen sie nicht an dieser Stelle. Auf t bilden sie eine Scene für sich, die allerdings eng verwandt ist mit den die Bogen von d füllenden Figuren.

Gemeinsam ist dieser Gruppe auch die Gewandbildung und der Typus der Köpfe. Jene erklärt sich durch die im 13. Jh. vollzogene Änderung der Tracht, die mit den in langen weiten Falten am Körper herabwallenden Gewändern der Kunstübung entgegenkam und eine Fülle neuer, eleganter Formgebung bot. Für die Bildung des Kopfes ist nicht nur die spitze Nase, sondern auch die Anordnung der Haare charakteristisch; letztere ist um so wichtiger, als sie

einen chronologischen Anhalt bietet. Die Mehrzahl der Kunstwerke des 13. Jhs. lässt die Haare auf beiden Seiten des Kopfes ziemlich glatt und lang herabfallen, die Kopftypen unsrer Gruppe zeigen sie kürzer und in eigentümlicher Weise um die Ohren gewellt. Das erste Königssiegel, das diese Frisur bietet, ist dasjenige Ludwigs des Heiligen von Frankreich († 1270): zu seiner Zeit ist diese Haartracht in Mode gekommen[31]).

Durch diese Momente, die stilistischen sowohl als auch den gemeinsamen Typus des Geburtsschemas, werden wir für die genannten Werke auf eine Vorlage, eine Darstellung der Geburt Christi zurückgeführt, welche alle die verschiedenen, ihnen gemeinsamen Eigenschaften besass. Diese Vorlage ist ein Werk der älteren Gotik (2. Hälfte des 13. Jhs.) gewesen, und es kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein, dass es eine französische Arbeit war.

Bald getreu, bald mit grösseren oder kleineren Änderungen ist dieses Bild dann häufig wiederholt worden. Gerade die Werke der Kleinkunst, zumal die französischen Elfenbeindiptychen werden die weitere Verbreitung dieses Typus ermöglicht haben; aus der Fremde brachte sie der Handwerker, der Mönch in sein Kloster mit als neue Vorlage für sich und die Künstler unter seinen Genossen. Wo aber die deutsche Hand im Gegensatze zur französischen sich bemerkbar macht, dürfte schwer zu entscheiden sein.

Zu dieser, wie man nun wohl sagen darf, französischen Gruppe gesellt sich schliesslich auch das als fünftes Stück aus der *Darmstadter* Sammlung hier veröffentlichte *Elfenbeinrelief* (Tf. IV). Nimmt es auch sonst eine eigenartige Stellung ein, so vertritt es doch denselben Typus der Geburt Christi.

Das Relief befindet sich auf der Oberfläche eines gewölbten Elfenbeinstückes, dessen Form hier skizziert ist (Fig 2). L. 18 cm. Br. 7.8 cm. Dicke bei a 1,8, bei b 1,65 cm, bei c 1 und bei d 0,7 cm. In den oberen Teilen (Oberkörper der Maria etc.) ist es höher



Fig. 2.

ausgeführt (bis zu 0,7—0,9 cm) als nach unten zu, wo es flach verläuft. Der Faltenwurf giebt an, in welcher Lage das Stück vom Beschauer betrachtet werden soll. Farbspuren und zwar ein helleres und dunkleres Braun an verschiedenen Stellen. Gold im Haar der Maria und am Halse des Esels spärlich erhalten. Die ganze Komposition, der Faltenwurf und die Berücksichtigung der Körperformen (Brust, Beine, Zehen) unter der Gewandung erinnern deutlich an d g u. a. Jedoch ist die Arbeit vollkommener. Der Ausdruck im Gesicht der Madonna mit feinen Linien um Mund und Kinn (die Abbildung giebt das nur ungenügend wieder) zeugt von seliger Ruhe, die Hände sind sorgfältig, die Finger der rechten, die den Kopf stützt, nicht ohne Anmut gebildet. Bei der Gestalt des Ochsen ist die plastische Bildung, auch die Ansicht seines Kopfes von oben en face zu bemerken. Diese sowie die Gewandfaltung um den Hals Marias teilt das Stück mit e f i u. a.

Wir dürfen das Relief nach Technik und Auffassung den spätesten Vertretern unsrer Gruppe anschliessen. Nach unten hat diese ihre Grenze mit der fran-

zösischen Vorlage des 13. Jhs. gefunden. Ist aber, so müssen wir nun fragen, das Bild dieser letzteren von ihrem Verfertiger selbst erst in allen Teilen neu erfunden, oder sind nur Einzelheiten, wie z. B. die Rücksichtnahme auf die neue Tracht u. a. von ihm, mit einem Worte also: Hat dieser Typus eine Geschichte oder nicht?

Geburt Christi von Ghiberti

An dieser Stelle muss das Relief *Ghibertis* auf der *Nordthure* des *Baptisteriums* zu *Florenz* genannt werden[32]). In seiner grossen freien Kunst hat hier Ghiberti (zwischen 1403 und 1424) eine Geburt Christi geschaffen, die in ihrer Composition dem franzosischen Typus folgte. Seine Maria möchte man mit derjenigen von d vergleichen; ihr zu Füssen sitzt Joseph schlafend. Vor dem Lager der Mutter liegt in der Krippe das nackte Kind, und vor ihm lagern nebeneinander Ochs und Esel. Hinter der Hauptgruppe im oberen Teil des Bildes am Bergabhang stehen zwei Hirten, von der Kunde, die ihnen der in dem einen Bogen der Umrahmung erscheinende Engel gebracht hat, lebhaft bewegt. – Länger als ein Jahrhundert vorher aber existierte schon der französische Typus, den wir oben kennen lernten, und dass Ghiberti, als er von der in Italien und gerade in Florenz sonst üblichen Form der Geburt Christi abwich, völlig unabhängig genau dieselbe Anordnung erfunden haben sollte, wie sie so lange vor ihm in zahlreichen Kunstwerken festgelegt worden war, wird wenig Glauben finden. Wir verkennen die schöpferische Bedeutung Ghibertis nicht, aber hier darf man sich wohl denken, dass irgendwo, vielleicht auf einer kleinen Elfenbeintafel, der Meister das Vorbild für seine schöne Arbeit gefunden hatte.

Wichtig für die oben aufgeworfene Frage ist das *Elfenbeinrelief* auf einem *Crepitaculum*, einem Geräte, womit man vor Einführung der Glocken der Gemeinde das Zeichen zum Beginn des Gottesdienstes zu geben pflegte[3]). 895 kamen die ersten Glocken nach Konstantinopel, aber nur allmählich erst trat jener Gebrauch zurück, und überdies kann das Crepitaculum, das hier in Betracht kommt, nicht vor dem 11. Jh. gefertigt worden sein, weil es den Gekreuzigten mit übereinandergeschlagenen Füssen darstellt. Aber immerhin ist es älter als das 13. Jh. und kann, wie mir scheint, den Charakter byzantinisierender Kunstübung nicht verleugnen. Und hier ist das Schema des französischen Typus bereits gefunden: die Krippe mit dem Bambino und Ochs und Esel im Vordergrunde *vor* dem Lager der Madonna. Somit wäre ein Anhaltspunkt dafür gewonnen, dass derjenige, der dem französischen Typus im 13. Jh. seine charakteristische Form gegeben hat, den Gedanken hierzu schon übernommen habe. Allein auch so haben wir das Ursprüngliche noch nicht erreicht. Es war keineswegs natürlich und selbstverständlich, die Geburt Christi gerade in diesem Schema darzustellen, und man darf nicht sagen, dass, wo immer diese Scene dargestellt werden sollte, die gelagerte Madonna, das Kind in der Krippe vor ihr, daneben oder davor Ochs und Esel und überhaupt die Situation eine so genau gegebene war, dass es einer Überlieferung und vorbildlicher Typen nicht bedurft habe, um denselben Stoff zu verschiedenen Zeiten in immer derselben Weise darzustellen. Man darf es schon deshalb nicht sagen, weil längst eine andere Form für die Geburtsscene geschaffen war, die einen so massgebenden Einfluss auf die bildende Kunst geübt hat, dass das Vorkommen eines anderen Typus durch längere Zeit hindurch neben jenem

her sich immer doch nur auf ein engeres Gebiet beschränken konnte und sich nur dadurch erklären lässt, dass in ganz bestimmten Arbeitscentren seine Tradition wirksam war. Es kommt hinzu, dass dieser zweite Typus jenen anderen voraussetzt, aus ihm erst abgeleitet worden ist. Dass gerade *die auf ihrem Lager hingestreckte Madonna, die Krippe mit dem Kind zu ihrer Seite*, unter die Darstellungen der bildenden Kunst aufgenommen wurde, findet nur durch jenen älteren Typus seine Erklärung.

Wir haben diesen bereits auf dem ersten Darmstädter Täfelchen gefunden. Allerdings ist weder hier noch auf den folgenden b c und der Kölner Tafel die ursprüngliche einheitliche Komposition noch vertreten. Aber doch ist in diesen Stücken der Rest *desjenigen alten Typus der Geburt Christi* aufbewahrt, dessen charakteristischer Bestandteil das aus der Antike übernommene *Bad des Neugeborenen* gewesen war und in einer langen Reihe von Kunstwerken bis über das Cinquecento hinaus geblieben ist. Wir müssen also nunmehr nach der Geschichte dieses Typus fragen.

* * *

Die Gedanken der Religion, des Glaubens zu versinnlichen, dem menschlichen Empfinden näher zu bringen, ist allzeit und überall der Keim zur Kunst gewesen. Auf dem Boden der Religion ist die Kunst erwachsen.

Bis zum dreizehnten Jahrhundert ist der allgemeine Charakter der bildenden Kunst ein religiöser, ein kirchlicher, nicht nur in Italien[34]). Mit einiger Beschränkung darf man es sogar noch für die beiden folgenden Jahrhunderte behaupten. Der bei weitem grösste Teil der dargestellten Stoffe entstammt der Glaubens- und Kirchengeschichte und der Legende. So ist auch die Fülle der Darstellungen überwältigend, die uns das Jugendleben Jesu und darunter auch die Scene seiner Geburt vor Augen führen. Und gerade diese liebte man darzustellen, die immer mehr als ein wundersames Mysterium den Gläubigen erschien, immer mehr von ihnen dazu gemacht wurde. Allein trotz der Menge der diesem Ereignisse gewidmeten Bilder ist ihr äusseres Schema Jahrhunderte hindurch ohne bedeutende Abwechslung geblieben. Das aber erklärt sich nicht durch die von vornherein gegebene einfache Situation. Die überwiegende Mehrzahl der Bilder zeigt als Hauptbestandteile, von denen oft irgend eine Figur, irgend eine Gruppe fortgelassen ist, die Krippe mit dem Christuskind, hinter oder neben der die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar werden; daneben oder davor die Madonna; Joseph sitzt dabei, den Kopf in die Hand gestützt oder doch auf irgend eine Weise den melancholischen Ausdruck verratend, der Giotto auf eine dahingehende, verwunderte Frage eines Freundes zu der Erwiderung veranlasste: »Bei seinem Verhältnis zu dem Kinde kann ich das nur natürlich finden«. Mit diesem Worte des Meisters ist die aus Ev. Matth. I, 18 und der daran anknüpfenden Legende herausgewachsene Figur der bildenden Kunst knapp und erschöpfend zugleich erklärt. Zu den genannten Stücken tritt in

sehr vielen Fällen unterhalb der Krippe und der Madonna, also im Vordergrunde gedacht, die Scene, in der dienende Frauen das neugeborene Kind waschen und baden. Sie ist so charakteristisch, dass man im Anschluss an sie eine Scheidung der Darstellungen vornehmen darf.

Der Typus der Anbetung

Eine Reihe von Bildern enthält die Badescene nicht. Dass aber bei ihnen nicht etwa eine einfache Verkürzung des Typus mit Badescene vorliege, wird dadurch bewiesen, dass Maria nicht, wie in letzterem, gelagert, sondern sitzend dargestellt ist und auf einigen Bildern den Bambino selbst hält, während Ochs und Esel sich über die Krippe (mit oder ohne Bambino) beugen. Damit ist fast ausnahmslos die Anbetung der Hirten oder der Magier verbunden.



Fig. 3.

Und das ist noch nicht die älteste Form[35]) dieser Darstellung. Denn obwohl schon Origenes († 254) das Vorhandensein der Krippe in der lokalen Tradition von Christi Geburt bezeugt[36]), beschränkte sich die älteste christliche bildende Kunst auf die Anbetung vor der das Kind im Schosse haltenden, auf dem Sessel feierlich sitzenden Mutter. Erst in zweiter Linie, vom 4. Jh. ab, trat die Krippe mit dem Kind, mit Ochs und Esel hinzu. Eine lange Reihe altchristlicher Sarkophage hat dann diese Komposition festgehalten (z. B. Fig. 3), und man darf wohl annehmen, dass es dieser Typus *ohne* Badescene, mit der *sitzenden* Madonna ursprünglich allein gewesen ist, mit dem die Anbetung verbunden wurde und verbunden werden konnte. Dies findet darin seine Bestätigung, dass auf den Darstellungen, welche zuerst die Badescene, aber auch die liegende Madonna zeigen — sie treten erst in der oströmisch-byzantinischen Kunst auf — die Anbetungsscene, wenn sie überhaupt vorkommt, sich stets als eine äusserliche Zugabe charakterisiert, die zu diesem Typus der Geburt Christi eigentlich nicht gehört[37]). Wollten aber auch die Byzantiner die Anbetung als Hauptmoment darstellen, so wählten auch sie das Schema mit der sitzenden Maria und liessen die Badescene weg. Ein treffendes Beispiel liefert gerade eine der ältesten oströmischen Darstellungen, die des Etschmiadzin-Evangeliars aus der ersten Hälfte des 6. Jhs., das beide Scenen, die der Geburt und die der Anbetung der Magier, zeigt. Dort ist Maria auf ihrem Lager hingestreckt, hier empfängt sie sitzend die Huldigung der Fremden, das Jesuskind in ihrem Schoss. Dies ist also noch der Typus, den die altchristliche Kunst gewählt hatte, als es zuerst galt, das neugeborene Kind, den Gottessohn und Weltheiland, mit seiner Mutter darzustellen. Und wenn, was bereits um 400 geschah, diese Scene zum

Gegenstande einer theatralischen Schaustellung in der Kirche gemacht wurde,[38]) so war es nicht die gelagerte Madonna, die man der Gemeinde zeigte, sondern Maria und Joseph standen bei der Krippe.

Ich dächte, wir könnten auch den Grund für den charakteristischen Zug des ältesten Typus begreifen. Nicht als die müde daliegende Wöchnerin, vor deren Augen das neugeborene Kind gewaschen wird, soll die gebenedeite jungfräuliche Mutter den Blicken der staunenden und anbetenden Magier erscheinen. Es liegt Zartgefühl darin, dass vor den fremden Männern die Mutter des Herrn (neben der Krippe) sitzend gebildet wird. Das empfinden wir bei den Katakombenbildern[39]), empfinden es an den an sich grossenteils recht rohen Versuchen der alten Künstler, wie sie uns auf Sarkophagen im Lateran und sonst[40]) erhalten sind, denen sich die Byzantiner angeschlossen haben[41]), denen die romanische Kunst folgte[42]), und die das erste Glied bilden in der langen Reihe von Darstellungen desselben Gegenstandes, der die grössten Meister zu ihren schönsten Werken begeistert hat. Auch wenn es überflüssig scheint, so will ich doch nennen aus der Zeit der Frührenaissance ein Bild in der Sieneser Akademie, das in der Mitte das Kind in der Krippe, dahinter die beiden Tiere, links Maria sitzend, rechts Joseph und die Hirten anbetend zeigt; ferner eine Skizze des Giovanni Pisano in der opera del duomo in Orvieto auf Pergament (um die Mittelgruppe links Joseph, rechts Maria sitzend); Giottos Fresko in der Unterkirche zu Assisi[43]); Maria, das Kind im Schosse, mit Joseph links von der Krippe sitzend, von Bernardo Daddi[44]); Bilder von Taddeo di Bartolo in Siena[45]), ebenda eine Predella von Pacchiarotti[46]), das reizvolle Bild des Gentile da Fabriano in Florenz[47]), sowie Bilder von Sodoma (Siena, S. Agostino), Dürer[48]) und Raffael[49]) und viele andere. Die alten schlichten Formen sind ja lange überwunden, immer freier wird die Kunst, immer mehr glaubt sie Neues aus sich heraus zu schaffen, und doch darf man sagen, dass sich der alte Typus erhalten und fortgepflanzt habe.

Maria das Kind verehrend

Ebenso will ich nur hinweisen auf die grosse Zahl von Darstellungen der aus diesem Typus herausgewachsenen Anbetung des neugeborenen Kindes durch Maria (und Joseph) selbst. Auch sie benennt man oft »Geburt Christi«, und doch ist es erst der gänzlich verschiedene Typus einer dritten Gruppe, der vor jenen allein das Recht, die »Geburt Christi« genannt zu werden, in Anspruch nehmen darf.

Der eigentliche Typus der Geburt Christi

Zwar finden wir auch hier die Gruppe, welche die Krippe mit Ochs und Esel umfasste, und links oder rechts unterhalb von ihr auch Joseph, sitzend, den Kopf meist auf die Hand gestützt. Aber Maria *ruht* hier quer vor der Krippe *auf ihrem Lager*, im allgemeinen so, dass ihr Unterkörper sich unterhalb der Krippe hinzieht, während der Oberkörper halbaufgerichtet neben dieser oder über ihr emporragt. Die nach der Geburt ermattete junge Mutter ist es, die wir hier schauen dürfen. Vor ihr aber spielt sich die Scene ab, die

Die Badescene

dem Bilde einen so naiv-sinnigen Charakter verleiht: das neugeborene Kind wird von zwei dienenden Frauen gebadet. Zu diesem Typus, das begreifen wir, gehört die Anbetungsscene nicht; sie würde des Beschauers Auge nur verletzen; jener Moment liegt ihr voraus, spielt sich im engsten Kreise ab.

Die litterarische Überlieferung

Dazu kommt, dass diese Scene in der älteren litterarischen Überlieferung der Geburtsgeschichte nicht vorkommt. Zu dem ältesten Zeugnis der Geburt Christi, Ev. Luk. II, 7 — »und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe« — hat Spekulation und fromme Phantasie des Volkes in dem immer eifrigeren Bestreben, dieser Scene den Schein des Wunderbaren zu verleihen, gar manchen ausschmückenden Zug gefügt. So lesen wir z. B. über die Geburt in der Höhle, den Zweifel Salomes u. a. m. schon in dem um die Mitte des 2. Jhs. verfassten sog. Protevangelium Jakobi Cap. 17—20[50]). Aber das Motiv der Badescene ist weder hier noch in den übrigen apokryphen Büchern, in der Tradition bis zum 6. Jh. zu finden. Soweit ich sehe, auch nicht in dem christlichen Schauspiel. Im *Χριστὸς πάσχων* ist das Jesuskind »in Windeln auf dem mütterlichen Schoss«; die Ostern- und Weihnachtsspiele, die Mirakel und Mysterien aber gewinnen Bedeutung und bilden sich aus erst vom 11. Jh. an; in ihnen wird die Scene der Geburt Christi sich immer auf den Aufbau der Krippe beschränkt haben[51]). Symeon Metaphrastes im 10. Jh. führt zuerst die Badescene in seinen Legenden an[52]). Das frühestens im 11. oder 12. Jh. (nach anderen erst im 15. Jh.) verfasste Malbuch vom Berge Athos hat bei seiner Anleitung, wie man die Geburt Christi malen solle, schon eine erweiterte und mannigfach veränderte Komposition vor Augen und fordert die Badescene nur für die Geburt Abels und für die der Maria[53]). Dann spricht erst Wernher von Tegernsee in seinem 1172 verfassten Marienleben vom Bad des neugeborenen Jesuskindes[54]). Dieses aber hat schon Jahrhunderte vorher die bildende Kunst zum Gegenstande gehabt. Und da weder die *älteste* christliche Kunstübung, die weströmische Kunst bis zum 4. und 5. Jh., noch die geschriebene Überlieferung vor dem Ende des ersten Jahrtausends diesen Zug der Geburtsgeschichte vertreten, in dem 6. Jh. aber der bildliche Typus der Badescene, wie sich zeigen lässt, für die damalige Kunst bereits Voraussetzung war, so kann ihn nur, unabhängig von der früheren Tradition in Wort und Bild, nicht lange vor dem 6. Jh. die Kunst und zwar die oströmische geschaffen haben. Seine ersten und ältesten Vertreter sind Werke oströmisch-byzantinischer Herkunft, und in der abendländischen Kunst erscheint er erst zu einer Zeit, wo diese längst den mächtigen Einfluss byzantinischer Kunst erfahren hatte.

Die Geburt Christi in byzantinisierenden und byzantinischen Kunstwerken XIII.–VI. Jh

Mit den schon für die Entwicklung der späteren Kunst bedeutsamen Mosaiken der Cosmaten in S. Maria in Trastevere zu Rom, die Marias Geburt in unsrem Typus zeigen (ca. 1290), klang der byzantinische Stil in Italien aus[55]). Der gleichen Zeit gehören die Mosaiken des Jakobus Torriti in S. Maria Maggiore an[56]); hundert Jahre früher sah man die Badescene auf den Mosaiken der Schlosskapelle zu Palermo nach byzantinischer Tradition gemalt[57]). Engverwandt mit ihnen sind die etwa gleichzeitigen Mosaiken in S. Maria la Martorana, auf denen die gleiche Scene nicht fehlt[58]). In den ältesten Tafelbildern der Sieneser Akademie, die auch den byzantinischen Einfluss nicht verläugnen können, begegnet der gleiche Typus. Weiter zurück als diese Bilder führen die zum Teil wirklich byzantinischen Werke auf Elfenbein, Metall, sowie die Miniaturen. Dahin gehören das Barberinische Diptychon des 12. Jhs.[59]), eine Elfenbeintafel aus Ravenna[60]) und die Tafeln aus dem Baptisterium zu Florenz[61]). Aus dem 12. Jh.

stammen die Miniaturen eines griechischen Evangeliars der Vaticana [62]), und eines byzantinischen Psalters in Lyon [63]); das silberne Antependium, das 1143 4 der Kirche von Città di Castello geschenkt wurde, ist gleichfalls von griechischer Hand gemacht [64]). Das Fresko in S. Urbano an der Via della Caffarella (Rom) aus dem 11. Jh. [65]) wird auf griechischen Einfluss zurückgeführt, und wenn die vorliegende Darlegung richtig ist, muss ein solcher mittelbarer oder unmittelbarer Einfluss der Kunst des oströmischen Reiches in diesen Zeiten bei allen Werken angenommen werden, wo dieser Typus mit der Badescene uns begegnet.

1160 führt Oderisio Berardi die Bronzethüren am Dom zu Benevent »in zierlichem byzantinischem Stile« aus [66]). 1105 wird der Altaraufsatz von S. Marco in Venedig, die sogenannte Pala d'oro, mit einem Rahmen von Emailbildchen von zweifellos byzantinischer Herkunft vergrössert. Unter ihnen sehen wir auch die Geburtsscene in diesem Typus [67]). Mit der 1070 zu Konstantinopel gegossenen Bronzethür von S. Paolo vor den Mauern Roms [68]) ist mit Recht der Reliquienkasten zu Huy [69]) sowie die Elfenbeintafel im vaticanischen Museo cristiano [70]) zusammengestellt worden, die vielleicht noch vor das 9. Jh. zurückzuführen ist (Fig. 4). Aus dem 10. Jh. stammt ein Elfenbeintriptychon der Sammlung Spitzer, das als Mittelgruppe unsre Scene unverkürzt enthält, eine sehr schöne byzantinische Arbeit [71]). Ferner sind hier ausser einem Exultet im Domschatz von Pisa [72]) auch die Miniaturen des griechischen Menologiums No. 1613 der Vaticana einzureihen (10. oder 9. Jh.). Symmetrisch geschmackvolle Anordnung ist gerade der Geburt der Maria darin nachgerühmt und die Anlehnung an den Stil sicilischer Mosaiken hervorgehoben worden [73]). Gerade in Sicilien aber waren im 11. Jh. und schon früher Künstler aus byzantinischer Schule thätig. Die politischen Wirren in Italien waren im 9. und 10. Jh. zu gross, als dass die einheimische Kunst und Industrie selbst viel zu leisten imstande gewesen wäre. Älter endlich sind die beiden Elfenbeintafeln zu Mailand und Bologna [74]), auf denen die Badescene durch die Kanne (der das Wasser eingiessenden Frau) und das Badegefäss angedeutet ist, und zwei andere, um das Bad verkürzte Bilder, das eine auf dem Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars (500–550) [75]), das andere ein nicht viel jüngeres Relief, das jetzt im Centralmuseum zu Athen aufgestellt ist und hier (Fig. 5) publiciert wird.



Fig. 4.

Das Relief hat allein durch seine Darstellung Wert. Material: Marmor. Grösse ca. 1,37 m × ca. 0,44 m × ca. 0,15 m. Diese Masse sind bei der jetzigen Aufstellung des Steins (er ist in die Wand eingelassen und an den Rändern vergypst) nicht ganz

genau anzugeben. Die höchste Reliefenhebung (Gesicht Marias) 0,05 m. Der obere Rand der Krippe und die Tierköpfe sind in den Grund hineingearbeitet)[76].

Allen genannten Werken liegt der angegebene Typus zu Grunde, für den auf Fig. 4 verwiesen werden darf. Selten ist es, und schon als eine Variante der alten Composition zu bezeichnen, wenn Maria so neben der Krippe gelagert

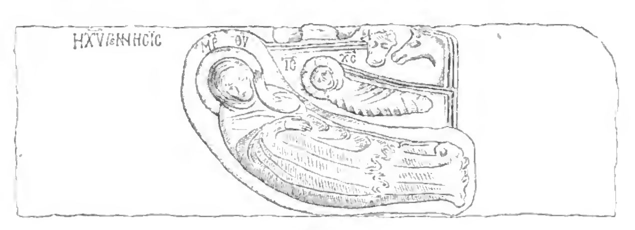


Fig. 5.

erscheint, dass diese hinter dem Kopfende ihres Lagers steht. Joseph und die Badescene tauschen öfter den Platz. Auf wenigen der angeführten Bilder ist die letztere so verkürzt, dass Kanne und Badegefäss an Stelle der Personen übrig gelassen sind. Die Krippe mit Ochs und Esel gehörte notwendig dazu. Nun aber ist, wie einige Beispiele zeigten, bereits im 9. und 10. Jh. derselbe Typus nicht nur für die Geburt des Johannes, sondern auch für die der Maria verwendet worden, dieses ohne Zweifel im engen Zusammenhange damit, dass die Marienverehrung schon damals sich zu einem immer wichtigeren Bestandteile des Gottesdienstes entwickelte[77]). Hier musste natürlich die Krippe mit den beiden Tieren in Wegfall kommen. Für die dadurch entstehende Lücke hat man wohl sofort nach einem Ersatz gesucht, wie ihn schon das älteste Beispiel aufweist: hinter dem Lager der Wöchnerin wird eine Frau sichtbar, die ihr eine Schale bringt, und ebenso zeigen uns Werke der Folgezeit mit der Geburt der Maria oder des Johannes diese Dienerin, die entweder Waschwasser oder Erfrischungen darreicht. Die Badescene ist aus der Vorlage auch in diese Bilder übergegangen.

Nun bieten gerade die ältesten oben angeführten Beispiele der Geburtsscene die Gruppe der das Kind badenden Frauen nicht, und man könnte daraus beim ersten Blick schliessen wollen, dass sie eine ältere Form des Typus verträten, der später erst durch die Badescene eine Erweiterung erfahren habe. In der That ist auch in dem Bestande des Typus, wie wir ihn bis jetzt gefasst haben, noch eine Sonderung vorzunehmen, allein doch nicht in dem zuletzt angedeuteten Sinne.

Analyse des Typus.

Das Christuskind ist, was für den, der die antiken Sarkophage kennt, nichts Anstössiges hat, stets zweimal dargestellt[78]). Aber unsre Komposition ist mit den Sarkophagen, wo zwei Gruppen einfach nebeneinandergestellt erscheinen,

nicht vergleichbar, sondern sie ist ein Bild, das offenbar einheitlich und in sich geschlossen sein soll. Die Krippe steht neben der Madonna, auf der dem Beschauer abgewendeten Seite[79]) ihres Lagers. Das Interesse der Mutter aber ist, auch wo keine Badescene im Vordergrunde steht, wie schon auf dem Etschmiadzin-Evangeliar, nicht dem Bambino in der Krippe zugekehrt. Man dürfte das erwarten, wenn sie mit der Krippe allein ursprünglich einen geschlossenen Typus bildete. Statt dessen aber hat sie auf allen massgebenden byzantinischen Darstellungen ihr Antlitz von der Krippe abgewendet und blickt nach vorn oder nach unten (vgl. Fig. 4). Dieser Zug findet aber keine Erklärung dadurch, dass der Künstler damit habe andeuten wollen, dass Jesus nach der Erzählung der Evangelien später jede natürliche Beziehung zu seiner Mutter abgelehnt habe[80]). Wir verstehen es vielmehr, wenn wir Marias Aufmerksamkeit durch die im Vordergrunde sich abspielende Badesceue in Anspruch genommen wissen. Für die Madonna neben der Krippe war von der älteren Kunst schon eine Form gefunden: sie sass neben derselben. Ein Grund zur Änderung, zur Einführung der gelagerten Maria lag erst vor, wenn man ein ganz neues Moment darstellen wollte. Das Kind in der Krippe mit Ochs und Esel war eine selbständige Gruppe der altchristlichen Reliefs (s. o. S. 14). Trennen wir diese Gruppe auf den nicht viel späteren oströmisch-byzantinischen Bildern von dem übrigen Teile der Darstellung, so bleibt die dem Bade zuschauende gelagerte Madonna oder, wenn wir noch Joseph und den Nimbus der Maria und des Kindes uns wegdenken, das Bild einer Wochenstube, das erst durch die Hinzufügung der Krippe mit Ochs und Esel und des Nimbus zu dem besonderen Bilde der Geburt Christi gestempelt wird.

Diese Gruppe aber, zu der wir rückwärts schreitend zuletzt gekommen sind, die der auf ihrem Lager hingestreckten, den Oberkörper halb aufrichtenden jungen Mutter und der vor ihren Augen das neugeborene Kind badenden Frauen, ist keine Schöpfung oströmischer Künstler, sondern gehört zu den anmutigsten Gestaltungen der antiken Kunst. Damit ist zugleich bewiesen, dass wir auch bei der Analyse des christlichen Bildes die Haltung der Madonna richtig verstanden und sie mit Recht von der Krippe getrennt und zu der Badescene in Beziehung gesetzt haben. Wo also diese fehlte, *fehlt* ein ursprünglich integrierender Bestandteil dieses Typus; wo wir sie finden, ist sie nicht etwa nur eine willkürliche Zufügung zu einer älteren Gruppe; sie bildet mit der *gelagerten* Madonna ein einheitliches Bild, und wo uns nur diese und hinter bezw. neben ihr die Krippe begegnet, dürfen wir von einer um die Badescene verkürzten Darstellung desselben Typus reden.

Die Wurzeln, die dem gewaltigen Baume der Lehre Christi Halt und ursprüngliche Kraft gegeben haben, hafteu und gedeihen in gar verschiedenem Boden. Von Himmel und Erde werden sie genährt, sie reichen in die dem Menschengeist verschlossene Zukunft und rückwärts zur Vergangenheit. Und mehr als einer dieser weitverzweigten Wurzeläste hat Kraft und Saft gesogen aus antikem Boden, aus der Hellenen Geist und Gedanken. Es ist nicht Zufall, dass auch die Elemente der altchristlichen Bildnerei uns rückwärts zur Antike führen.

Die antiken Elemente dieses Typus

Der Schritt von der oströmischen Kunst zur antiken ist gethan, und wir haben nun unsren Typus in dieser zu suchen und zu verfolgen. Die oströmische Kunst hat sich, wie die weströmische, aus der antiken heraus gebildet und entwickelt, und seit Konstantins Plünderung der Tempel und Hallen in Griechenland, Kleinasien und selbst in Italien bot Byzanz eine reiche Sammlung vorbildlicher Werke.

Das antike Schema unsres Typus finden wir in einem *Wandbild aus den Titusthermen in Rom.* Es allein zeigt uns noch den antiken Typus der Wochenstube, wie er auf den christlichen, hierhergehörigen Darstellungen aufgenommen ist, d. h. die ruhende, halb aufgerichtete und auf den Arm sich stützende junge Mutter und vor ihr das Bad des Neugeborenen (Fig. 6)[81]).



Fig. 6.

Dennoch genügt eine solche Komposition meines Erachtens noch nicht, um aus ihr allein den oströmischen Typus herzuleiten.

Es giebt eine Reihe von antiken Reliefdarstellungen, die ebenfalls das Bad des Neugeborenen in Gegenwart und zu Füssen der Mutter zeigen. Sie gehören zu den bekannten Kunstwerken, die den Lebenslauf des Menschen bezw. sein Jugendleben in Einzelscenen vorführen.

1) *Sarkophag Torlonia* abg. Raoul-Rochette Mon. in. 77, 2 (vgl. Fig. 7).
2) *Relief* MPCl. II. 37,1.
3) *Sarkophag Pamphili,* bei Matz-Duhn II 3087 [82]).
4) *Sarkophag Medici* abg. Winckelmann Mon. in. 184.
5) *Sarkophag Borghese* abg. Clarac, Musée de sculpture II 153.
6) *Sarkophag* im Vatican, abg. Raoul-Roch. 77, 1 = Ag. II, Tf. 1, 16.
7) *Rocchegiani,* Raccolta II, 6.
8) *Sarkophag Sacchetti,* Capitol, bei Bartoli, Admiranda 65 = Montfaucon II Suppl. 44.

Was ist das Charakteristische bei diesen Darstellungen? Die Badescene zeigt den Neugeborenen in der Badewanne entweder mit einer Wärterin (No. 1,

3—5) oder mit zweien (No. 6)[83]. Die junge Mutter aber *sitzt* daneben. Die Badescene, wie sie in diesen Exemplaren erscheint, vermag ich in vorchristliche Zeit nicht zurückzuverfolgen. Anders ist es mit dem Typus der Mutter auf den beiden Sarkophagreliefs No. 2 und 6[84]. Die Wöchnerin sitzt im Profil, mit dem einen emporgehobenen Arme greift sie nach dem Kopf, mit dem andern stützt sie sich müde auf den Stuhl. Irre ich nicht, so begegnet uns dieses Motiv schon in der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. in der Darstellung der sogenannten Penelope, die uns eine Statue im Vatikan, eine Terrakotte und ein rotfiguriges Vasenbild zeigen. Diese Haltung drückt Trauer oder Ermattung aus.[85]) Eine Beziehung lässt sich jedoch hier wohl kaum herstellen. Auch ist dieser Typus nicht in die Darstellungen der christlichen Kunst, die uns hier beschäftigen, übergegangen. Übergegangen ist dagegen der Typus der andern Sarkophage 1, 3 und 5 (vgl. Fig. 7, Sarkophag Torlonia). Das neugeborene Kind ist hier zweimal dargestellt, es wird in der Wanne gebadet und ruht gewickelt im Arme

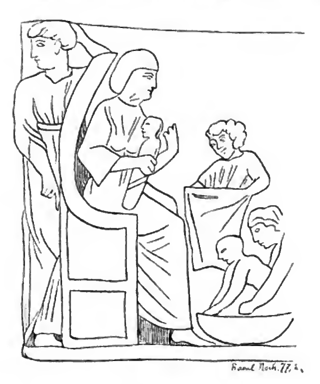


Fig. 7.

der daneben sitzenden Mutter. Auch die Form des Sessels, in dem diese sitzt, ist demjenigen auf den altchristlichen Sarkophagbildern sehr ähnlich, so dass wir wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, dass auf ihnen in der das Kind haltenden Madonna (vgl. Fig. 3) der Typus der antiken Sarkophage nachgebildet worden ist. In diesem Falle würde also die altchristliche Kunst zwar die sitzende Madonna mit dem Kind in den Armen von den antiken Sarkophagen entlehnt, aber die auf diesen damit verbundene Badescene weggelassen haben: mit der Gruppe, die sie übernahm, verband sie die Anbetung der Magier!

Dadurch wird wiederum bestätigt, dass da, wo die Anbetung dargestellt wurde, die alte Kunst sich scheute, sowohl die Madonna liegend, als auch das Bad des Kindes in das Bild aufzunehmen[86]).

Diese intimere Scene im Bilde darzustellen blieb der oströmischen Kunst vorbehalten. In ihr begegnet uns das Bad des neugeborenen Jesuskindes zuerst. Aber ihre Vorlage können jene römischen Sarkophage nicht gewesen sein: denn die Madonna wird bei der Badescene nicht mehr sitzend, sondern liegend, als die ermattete junge Mutter, dargestellt. Schon das erste und älteste mir erreichbare Bild, das des Etschmiadzin-Evangeliars (500—550), kann, trotz des fehlenden Bades, das beweisen. Wir sehen auf dem Deckel dieses Buches die Anbetungsscene und in ihr, wie nach dem Gesagten zu erwarten ist, Maria sitzend im Sessel, das Kind im Arm. In der Geburtsscene dagegen *ruht* sie *auf ihrem Lager*, zu ihrer Seite hinter diesem steht die Krippe mit dem Kind, darüber sieht man Ochs und Esel. Maria wendet sich »müde« von der Krippe weg und blickt nach vornen; richtiger: sie ist in dieser Haltung aus der vollständigen Vorlage übernommen worden, wo dieselbe durch das Bad im Vordergrunde motiviert war.

Die *gelagerte* junge Mutter war auf den antiken Sarkophagen mit dem Bad des Neugeborenen nicht zu finden. Allein auch dieses selbst entspricht nur sehr wenig demjenigen der oströmisch-byzantinischen Bilder (vgl. Fig. 7 und 4). Diese bieten eine ganz charakteristische Gruppe. Zwei dienende Frauen sind mit dem Kind beschäftigt. Die eine sitzt und hält das Kind in der in der Mitte stehenden kesselförmigen Badewanne oder ist im Begriffe, es hineinzulegen, während die andere Wasser aus einer Kanne eingiesst. Man kann aber nicht einwenden, dass die byzantinischen Meister diese ihnen eigentümliche Gruppe in freiem Anschluss etwa an das von den genannten antiken Sarkophagen gebotene Motiv erst selbst erfunden hätten: denn es lässt sich, wie ich glaube, ihr direktes Vorbild noch nachweisen.

Die Badescene der Bacchussarkophage

Dieses Vorbild wird für uns durch drei *römische Sarkophagreliefs* vertreten, das eine in München[87]), das andere im Museo Capitolino[88]), das dritte, ein Fragment, das gerade unsre Scene noch zeigt, in Woburn Abbey[89]). Sie stellen *das Bad des neugeborenen Bacchuskindes* dar.

Hier sehen wir den Typus der byzantinischen Badescene, wie man ihn ähnlicher nicht wünschen kann (s. die Vignette). Auf dem Boden in der Mitte steht die Badewanne, deren Form die byzantinischen Bilder getreu kopiert und erhalten haben, links eine sitzende Nymphe, die den kleinen Bacchus mit dem linken Arm auf ihrem Schosse hält, während sie in der erhobenen Rechten das Tuch, worin das Kind eingehüllt war, zeigt, und rechts, ihr gegenüber, die andere Nymphe, mit vorgeneigtem, entblösstem Oberkörper aus einer Hydria Wasser in das Badegefäss giessend.

Damit sind wir, was die Vorlagen unsres oströmischen Typus betrifft, am Ziele angelangt. Mit einer Composition, wie sie z. B. das Wandbild der Titusthermen als Scene vor dem Wochenbette bietet, wurde die Badescene vereinigt, welche die Bacchussarkophage zeigen.

Auch diese beiden antiken Elemente unsres Typus enthalten selbst wieder Motive und Einzelzüge, die sich in ältere Zeiten zurückverfolgen lassen[90]). Mit der Verwendung auf den römischen Sarkophagen, auf Bildern gleich und ähnlich demjenigen der Titusthermen aber haben sie das Ende ihrer Laufbahn nicht erreicht. Im Dienste des jung aufstrebenden Christentums sollen sie ein neues Leben beginnen. Ein Teil geht zunächst in die Wandbilder der Katakomben und auf die altchristlichen Sarkophage über, um dann, wie wir sahen, in späterer Zeit einer Reihe von Malern vom Trecento ab zum Vorbilde zu dienen. Doch ist es gerade hier nicht möglich, von einer starken, kräftig sich erhaltenden und hervortretenden Tradition zu reden. Die kunstgeschichtliche Entwicklung geht einen anderen Weg: die altchristliche Kunst des weströmischen Reiches wird von der oströmischen abgelöst. Aus dieser entwickelt sich dann um 600 mit allen ihren Eigentümlichkeiten die eigentliche byzantinische Kunst[91]. Aber nicht nur eine Fortentwicklung des Alten, — ein Neuentstehen der Kunstübung ist es, dem wir hier begegnen. Dementsprechend sind die äusseren Mittel der Technik noch unbeholfen; auch inhaltlich wird manches neue Motiv geschaffen. Und einen glücklichen Gedanken können wir es nennen, dass ein alter oströmischer Meister in naiver Einfalt, aber sicher sehr im Sinne seiner Zeit, die Geburt Jesu zu einer schlichten anmutigen Familienscene umgeschaffen und für sie den neuen Typus gewählt hat: vor den Augen der jungen Mutter das Bad des Neugeborenen. Die Idee ist sein eigen; heidnisch das Vorbild, die antiken Typen, die seiner noch schwerfälligen Darstellung die Form geliehen haben. Die junge Wöchnerin des antiken Bildes wird zur Maria, an Stelle des Bacchuskindes tritt das Christuskind, und rechts und links beschäftigen sich mit ihm die aus den Nymphen Nysas gewordenen dienenden Frauen. Damit aber der Beschauer es verstehe, damit es auch wirklich das Bild der heiligen Geschichte werde, wird, einer Überschrift gleich, die einzigartige Gruppe der altchristlichen Sarkophage, die Krippe mit dem Kinde und den beiden Tieren, als drittes Element hinzugefügt und über dem Lager der Maria eingesetzt. Durch diese Signatur wird das aus Elementen heidnischer Kunst geschaffene Bild geweiht[92]). So tritt es in den Bilderkreis der religiösen Stoffe ein, und rasch beginnt es seine Herrschaft auszuüben.

Schon gleich nach 500 begegnet uns dieser neue Typus, der nur der künstlerischen Phantasie, nicht einer gelehrten Spekulation das Dasein dankte, und die byzantinische Kunst hat ihn durch lange Jahrhunderte festgehalten; aber auch sie nicht sklavisch, wie man stets so gerne gemeint hat. Ein wie lebendiges, inhaltreiches, schaffensfrohes Leben den vielverschrieenen byzantinischen Zeiten innewohnte, lernen wir erst in unsren Tagen immer mehr erkennen und verstehen. Ein hierhergehöriges Beispiel liefert das Menologium der Vaticana (s. o.), das, neben der Geburt Mariä in unsrem Typus, in der Darstellung der Geburt Christi Maria sitzend und, wie es scheint, mit dem Kinde in der Krippe sich beschäftigend zeigt. (Ag. I, 33, 4). Diesen Zug giebt auch das genannte Evangeliar der Vaticana des 12. Jhs. (Ag. I, 59, 3), ein byzantinischer Psalter in Lyon (s. o.), das Mosaik in S. Martorana zu Palermo[93]) und das ältere Reliquienkästchen zu Huy (s. o. S. 17) wieder. Dass jedoch auch in diesen

immerhin seltenen Fällen unser Typus zu Grunde gelegt sei, steht ausser jedem Zweifel. Allein die byzantinische Kunst war dennoch nicht der Boden, auf dem eine vollkräftige Entwicklung geschehen konnte, und gegenüber ihrem im Abendlande mächtigen Einflusse vermochte auch die einheimische Kunst lange Zeit nur mit Mühe (und streng genommen nur in Rom und Mailand) einige, nicht immer sehr erfolgreiche Selbständigkeit zu bewahren.

* * *

Die Herrschaft des Typus in der Kunst Italiens

Schon im 5. und 6. Jh. gilt in Ravenna oströmischer Einfluss und geht von hier hinaus ins übrige Italien. Schon damals zeigten geschnittene Steine und zeigte der Elfenbeinthron Maximians in Ravenna unsren Typus[94]). Ebenso in der nächsten Zeit (7. 8. Jh.) das Metallrelief einer kleinen Flasche im Domschatze zu Monza[95]), das Mosaikbild der alten Peterskirche und ein Fresko im Cimeterium Valentini bei Ponte molle[96]). Die inzwischen ausgebildete Legende hat bereits gewirkt: eine der Dienerinnen in der Badescene ist inschriftlich als Salome bezeichnet. Ins 8. Jh. gehört die verkürzte Darstellung der Elfenbeintafel der Bodleiana[97]). Unter der Herrschaft der bilderstürmenden Kaiser kommen um dieselbe Zeit viele griechische Künstler nach Italien; jedoch erlosch auch in Konstantinopel selbst die Kunst nicht: Hand in Hand mit dem religiösen Lied blühte besonders die Miniaturmalerei von neuem auf. Im 11. Jh. und schon vorher arbeiten neben einheimischen Künstlern byzantinische Mosaicisten auf Sicilien und in Süditalien, bildete sich eine griechische Mosaicistenschule in Venedig · gerade hier hat sich die byzantinische Tradition länger als anderswo behauptet. Die Bildhauer, die im 13. und 14. Jh. den Markusdom mit ihren Werken schmücken, stehen noch völlig im Bannkreise byzantinischer Typen: das Relief der Geburt Christi über dem einen Portal der Nordfassade beweist es[98]). Die Emailkunst ist dem Abendlande auch durch die Byzantiner übermittelt worden. So begreift man vollkommen, wie in fast ganz Italien nicht nur die Technik, sondern auch der Bilder- und Typenschatz Ostroms mehr oder minder herrschend wurde. Hierin aber lag eine grosse Gefahr für die abendländische Kunst, und einmal bedurfte es allerdings einer befreienden, erlösenden That. Diese wurde im 13. Jh. in Italien gethan, und die Kunst begann von dem bedenklich erstarrenden Formalismus sich loszuringen zu neuem Leben, neuer Blüte; unter einem jugendkräftigen Frühlingswehen entwickelt sich aus dem Mittelalter heraus eine neue Zeit. Durch das Gebiet der Gotik schreiten wir der Renaissance entgegen.

Die neue Zeit der Kunst

Das Conventionelle, dem bis dahin die Kunst immer mehr verfallen schien, zu überwinden, vor allem für den bekleideten und nackten menschlichen Körper wieder mehr Freiheit, mehr Natur und Lebenswahrheit zu gewinnen, das war die grosse Aufgabe, die frische Losung, die zu regstem Schaffen trieb. Das Streben nach lebendigerer Bewegung, nach Individualisierung machte sich auch schon da fühlbar, wo man noch durch die Schranken des Byzantinismus behin-

dert war. Es ist besonders an die Mosaiken von S. Maria in Trastevere erinnert worden[99]). Auch die Thüren des Pisaner Doms, um 1180 von Bonanus v. Pisa gefertigt, gehören schon hierher[100]). In Cavallinis Arbeiten und ähnlich in denen des Torriti in S. Maria Maggiore sieht man den italo-byzantinischen Stil überwunden und den Übergang zu Giotto gewonnen.

Natur und Antike

Welches aber war der Boden, aus dem die ersten Meister dieser Zeit die Kraft und vorbildliche Anregung zu solchen Reformbestrebungen entnahmen? Es war nicht allein die Natur, die sie wieder liebevoll zu beobachten lernten, es war auch das Studium der Antike. Wie man vom 12. Jh. an die antike Litteratur wieder eifriger zu studieren begann[101]), so haben Niccolò Pisano und seine Schüler den alten Römern mehr verdankt als der Natur. Und doch war es für diese Künstler nur ein Umweg zu eben jenem eminenten Ziele. Die Antike war für sie der Spiegel, durch den sie die Natur anschauten, immer mehr anschauen lernten; bei ihr holten sie sich Rat und praktische Belehrung — nur zu natürlich und begreiflich: denn hier fanden sie ja vollkommen erreicht, was sie erst mühevoll erstrebten.

Ein volles Bild des grossen Hintergrundes, auf dem sich die Kunst der Folgezeit erhob, aus dem dominierend sie heraustritt, bekommen wir jedoch erst dann, wenn wir auch des gewaltigen Volks- und Geisteskampfes gedenken, der das 13. Jh. durchtobte und in Italien seinen bedeutsamsten Schauplatz fand. Zehn Jahre, nachdem Cimabue geboren war, brach mit dem Ende des zweiten Friedrich von Hohenstaufen der mittelalterliche Kaiser- und Lehensstaat nach furchtbarem Todeskampf zusammen: die einzelnen Gewalten, zumal die Städte, blühten auf. Städtische Gemeinden und reiche Patrizier werden bald die vornehmsten und besten Förderer der Kunst. Mehr aber als hier war vorher bereits auf geistigem Gebiete ein wenn auch nicht dauernder Sieg errungen: die geistige Freiheit, das Recht der einzelnen Persönlichkeit hatte die Kirche dem Volke gewähren müssen. Den mächtigen Drang danach konnte sie nicht vernichten, so gab sie nach, um nicht mehr zu verlieren. Schlichte, begeisterte Franziskanermönche erzählten dem lauschenden, dürstenden Volke unmittelbar aus der Bibel: Franz von Assisi[102]) brachte das Menschenleben Christi dem Menschen wieder nahe, und hob damit die Menschen zu dem, der auch in die Welt getreten und ein mühevolles Erdenleben, wie sie, gelebt, empor. Er liebte die Natur, er freute sich der Blumen und der Bäume, der Vögel und aller Tiere. Hat er doch den Vögeln selbst gepredigt, wie die Legende es erzählt und Giotto es gemalt. Die Welt war ja so schön, sie musste es sein für jedes Herz das richtig schlug, für jedes Auge das ehrlichen Blickes sie ansah, und alles, was es sah, bezeugte nur tausendfältig die Grösse des Schöpfers. Und sein köstlichstes Geschöpf war doch der Mensch. Wenn also die Kunst sich unter den Einfluss derartiger Anschauungen stellte und immer mehr Züge dem Leben und der Natur abzulauschen suchte, so war ihre Vorlage ein göttliches Werk und ihr Streben konnte dieses nur verherrlichen. Es ist kein Zufall, dass die Landschaft, in der die Renaissance der Kunst begann, Toskana, das Heimatland auch des Franziskus von Assisi war, dass die grundlegenden, mit dem Geiste des grossen Volkspredigers harmonierenden Kunstwerke den Schmuck

der Kanzeln und der langen Wände der für solche Volkspredigten immer nötigeren Riesenkirchen bildeten.

Die Kanzelreliefs des 12. und 13. Jhs.

Wir begreifen, dass die Bildhauerkunst es war, die sich vornehmlich an die Antike wandte, um von ihr zu lernen, wie man der Natur am nächsten käme.

Das älteste der uns hier angehenden Denkmäler ist zugleich die älteste der mit Reliefs geschmückten Predigtkanzeln, nämlich die in S. Leonardo vor Porta S. Giorgio in Florenz, aus der zerstörten Basilika *S. Piero Scheraggio* (Ende d. 12. Jhs.)[103]. Die Geburt Christi an dieser Kanzel zeigt unsren Typus verkürzt: unterhalb der Madonna ist an die Stelle des Bades die Verkündigung an die Hirten gesetzt. In seiner Altertümlichkeit, in der wenigstens das Compositionsschema byzantinisch ist, gehört das Werk noch völlig zu der Reihe von Arbeiten, deren Entwicklung wir gerade mit dieser Zeit abgeschlossen haben. Sein Schicksal teilt und anerkanntermassen[104] unter byzantinischem Einflusse gearbeitet ist das Relief des romanischen *Taufbeckens in S. Giovanni in fonte zu Verona* (um 1200); aber es hat auch die Badescene seiner byzantinischen Vorläufer[105]. Bemerkt zu werden verdient, dass, ebenso wie z. B. die französischen Elfenbeinreliefs in Darmstadt uns eine Überdachung der Darstellungen durch gotische Bogen zeigten, schon hier eine gleiche durch Rundbogen zur Verwendung gekommen ist; und zwar ist, wenn man genau zusieht, die Geburtsscene ganz organisch von drei, die Verkündigung daneben von zwei Bogen eingefasst, ebenso wie auf den älteren französischen Darstellungen (s. S. 11).

Im Gegensatze hierzu bezeugt ein verständiges, nicht erfolgloses Studium der Antike das folgende Denkmal, die vier altertümlichen *Reliefs* in der *Kapelle S. Ansano des Sieneser Doms*[106]. Die Verkündigung, die Geburt Christi in unsrem Typus mit der Badescene und die Ankunft und Anbetung der Könige sind auf ihnen dargestellt. Man freut sich des wenn auch noch etwas schwerfälligen Strebens nach Befreiung von einem conventionellen Formalismus, nach freierer Gesichtsbildung und ungezwungener Anordnung der Gewänder. Man nimmt gerne den guten Willen für die That, und trotz der breiten, untersetzten Körper mit ihren dicken Köpfen verfehlen diese kindlichen Versuche eines neuerwachenden Bemühens nicht, auf den Beschauer grossen Reiz zu üben.

Sein Interesse ist um so grösser, als ihn der Weg zu ihnen vorher schon an den viel bedeutungsvolleren Reliefs der Kanzel dieses wunderbaren Domes vorübergeführt hat.

Niccolò Pisano

Diese sind von der Hand des *Niccolò Pisano,* dessen Kunst es erst eigentlich war, die durch die Anlehnung an die Antike selbst so viel erreichte und in der Kunstübung ganz neue Gesichtspunkte einführte. Denn was die Sculptur, und im besonderen die Reliefkunst damals leistete, zeigt die 1250 von dem relativ besten der damaligen Bildhauer Guido da Como gemachte *Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja*[107]. Ein zierliches Werk, aber noch völlig im alten Herkommen befangen und von den obengenannten Bildern byzantinischer Weise nicht zu trennen. Zehn Jahre später — die Kanzeln des Niccolò Pisano! Sie mussten, das verstehen wir, überwältigend wirken.

Sehen wir von den Eindrücken ab, die Niccolòs süditalische Heimat ihm in der Jugend bot, die wir aber nicht kennen, und die zudem auch ange-

zweifelt worden sind[108]), so ist der Einfluss der Antike bei ihm freilich zunächst nur auf die in Pisa und den Nachbarorten vorhandenen antiken Skulpturen, besonders römischer Sarkophage, zurückzuführen, die noch jetzt im Campo Santo zahlreich vereinigt sind. Längst hat man z. B. in dem unter ihnen befindlichen Hippolytosrelief und in der Alkestisdarstellung einer etruskischen Aschenciste Vorlagen des Niccolò erkannt. — Einen derartigen Einfluss zeigen auch seine Reliefs an der *Kanzel im Baptisterium zu Pisa*, die, 1260 vollendet, auch die Jugendgeschichte Jesu und darunter auch die Geburtsscene illustrieren[109]). 1266—1268 fertigte Niccolò die erwähnten sehr ähnlichen Reliefs der *Domkanzel in Siena*, die an Reichtum der Detailausführung das ältere Werk noch übertrifft[110]). Es ist aber natürlich, dass das Schema der gesamten Komposition (zumal in der Geburtsscene) beidemale das gleiche ist. Dasselbe gilt von der Geburtsscene zweier anderer Kanzeln, deren eine von Niccolòs Schüler *Fra Guglielmo von Pisa* um 1270 für *S. Giovanni fuori civitas in Pistoja*, die andere von Niccolòs Sohne *Giovanni* 1301—1311 für den Pisaner Dom gefertigt wurde. Die Darstellung desselben Gegenstandes auf seiner vielgerühmten vorher, 1298—1301, gearbeiteten Kanzel für *S. Andrea zu Pistoja* kenne ich nicht.

Wie sieben oder acht Jahrhunderte früher der oströmische Künstler, so griffen, wie erwähnt, auch diese Meister wieder zu den Typen der antiken Bildwerke. Das ist das Gleiche. Aber bei dem oströmischen Typus konnten wir sagen: das *ist* die junge Mutter des antiken Bildes, das *ist* die Badescene von den Dionysosreliefs. Jetzt ist es etwas anders. Nach vielen Seiten hin erstrebt man Änderung, verlangt man Neues. Aber eine Geburtsdarstellung neu zu schaffen, findet man nicht nötig. Man hat den alten, überkommenen Typus beibehalten, ihn aber mit Hilfe der vollendeteren Figuren der römischen Sarkophage nur in lebensvollerer Form erneuert. Alle die genannten Reliefs haben der Geburtsscene stets dieselbe uns bekannte oströmisch-byzantinische Komposition zu Grunde gelegt: die Krippe mit dem Bambino, zu dem sich Ochs und Esel beugen, die davor gelagerte Maria, der Badescene zugewendet, wo die eine Frau den Neugeborenen hält, die andere Wasser in die, wie bei den Byzantinern, kesselförmig geformte Badewanne giesst. Auch die zweimalige Darstellung des Bambino, sowohl in der Krippe, wie im Bade, ist getreu den Byzantinern auf den genannten Werken beibehalten.

Fra Guglielmo

Die enge stilistische Verwandtschaft der Pistojeser Kanzel[111]) des Fra Guglielmo mit den Werken des Pisano ergiebt sich auf den ersten Blick. Aber ein neues Element ist in die seitherige Gruppe eingedrungen: die vorher selbständig gebildete Scene der Anbetung der Magier ist mit der Geburtsscene, man kann nur sagen, in störender Weise verbunden. Die Krippe ist fortgelassen und die gelagerte Mutter hält selbst das Kind den anbetenden Magiern entgegen, — ein an sich sehr anmutiges Motiv. Aber die Einheit ist gestört, Maria von der Badescene gelöst. Nur kann man hier nicht, wie im folgenden Falle, von einer organischen Fortentwicklung, sondern nur von der Zusammenziehung zweier nicht zusammengehöriger Scenen reden: das wird klar, wenn wir uns nach des Künstlers Vorbildern umsehen. Er hat von der Pisaner Kanzel Niccolòs die Anbetungsscene, wo Maria *sitzt* und das Kind im Schosse *hält*, mit der Geburts-

scene ebendaselbst verschmelzen wollen: von dort stammen die Magier und das von der Mutter *gehaltene* Kind, von hier die *gelagerte* Madonna und der übrige Teil des Bildes. Eine wirkliche, echt künstlerische Fortentwicklung bringt erst die Folgezeit.

Die Kanzel Giovanni Pisanos und andere Werke des XIV. Jhs.

Giovanni Pisano, dessen Sehnsucht war »Naturtreue mit seelischem Ausdruck« zu verbinden, nahm an unsrem Typus eine sinnige Änderung vor. In die regungslos daliegende Gestalt hat er, anders wie Fra Guglielmo, durch einen kleinen Zug Leben gebracht: auf dem Relief seiner *Domkanzel in Pisa* [112]) lüftet Maria die das Kind in der Krippe deckende Hülle; vorn aber hält die eine Dienerin das Kind noch im Arm und versucht mit der in die Wanne gehaltenen Linken, ob das Wasser für das Bad warm genug sei [113]). Durch diese Bewegung ist die Madonna wohl auch aus dem inneren Zusammenhange mit der sich vorn abspielenden Badescene, zu der sie ursprünglich gehörte, gebracht,



Fig. 8.

aber dafür verbunden mit dem ursprünglich nur äusserlich zu diesem Typus hinzugefügten Jesuskind in der Krippe. Eine neue Einheit ist geschaffen, aber nur auf Kosten der früheren, ursprünglich gewesenen. Jenes auch erreicht, dieses aber vermieden, zeigt uns ein anderes Kunstwerk.

1290 war der schönste aller Dome, *la chiesa di Orvieto*, begonnen worden. Künstler von Siena und Pisa waren die Leiter und hervorragenden Mitarbeiter an dem Wunderbau. Vielleicht noch von Lorenzo Maitani († 1330) entworfen und jedenfalls nicht viel später ausgeführt [114]) sind die tiefbedeutsamen anmutigen *Flachreliefs an den Pfeilern der Fassade*. So sinnig und fein empfunden wie die weltberühmten Schöpfungsbilder erscheinen auch die Scenen aus der Jugendgeschichte Jesu, und wie die andern, so auch die Geburtsscene. Dass Giovanni

Pisanos Kanzelschmuck vorbildlich sein konnte, muss schon die Entstehungsgeschichte des Domes und das zeitliche Verhältnis als möglich erscheinen lassen. Aber es scheint mir auch gewiss. Denn wie dort wendet sich auch am Orvietaner Dom (Fig. 8) Maria zu der hinter ihrem Lager stehenden Krippe, lüftet deren Decke und heftet ihren Blick auf das schlummernde Kind. Aber auch die Badescene im Vordergrund ist diesmal von dem denkenden Künstler mit jener Gruppe zu stimmungsvoller Einheit verbunden. Der Bambino ist im Gegensatz zu den vorhergehenden Werken nicht zweimal dargestellt; er fehlt in der Badescene; wir sehen ihn nur in der Krippe, und während die eine Dienerin die Badewanne füllt, streckt die andere, die in dem Typus bis dahin das Kind gehalten hatte, die Arme nach oben aus, um das unter dem gelüfteten Schleier sichtbar gewordene und nun erwachende Kind zum Bade zu empfangen. Noch ist die äussere Form auch hier, trotz aller Anmut, gebunden, aber inhaltlich ist diese Kunst vollkommen.

Zwei Florentiner Werke folgen: das Relief des *Andrea Pisano am Südportal des Baptisteriums* (vollendet 1330) und dasjenige *Andrea Orcagnas* an seinem *Tabernakel in Orsanmichele* (vollendet 1359). Dort ist es die Geburt des Täufers, hier die der Maria; dort zieht uns die schlichte Anmut und Schönheit der Linien an, hier wirken die herben ernsten Formen, die dennoch das menschliche Empfinden dieser Scene nicht verwischen. Beidemale richtet sich die Aufmerksamkeit der gelagerten Mutter auf das zum Bade bereitgehaltene Kind. Bei Orcagna greift sie in zärtlicher Bewegung nach seinem Gesichtchen; zwei Frauen nahen von links zum Besuch; eine Dienerin bringt Anna Waschwasser. Bei Andrea kommen zwei Mädchen mit Erfrischungen, sind zwei Frauen mit dem Bade des Kindes beschäftigt. In Rücksicht auf die Raumverteilung liess Orcagna die eine von ihnen wegfallen.

Die Zeit, in der Giovanni Pisanos Einfluss auf die Plastik wirkte, dürfen wir nicht verlassen, ohne noch einige andere Bildwerke anzuführen. 1316 vollendete *Andrea di Jakopo Ognabene* das Mittelstück des grossen silbernen *Altarvorsatzes im Dom von Pistoja*. Ebenso wie in technischer Hinsicht, darf man auch für den Typus der Geburt Christi (mit der Badescene) auf dieser Tafel den Einfluss der jungen aufblühenden Skulptur annehmen, wie der Künstler denn das Motiv, dass Maria die Decke der Krippe lüftet, von Giovanni Pisano übernommen hat. Und 1357 beendete *Piero von Florenz* die linke Seite desselben Werkes, worin der Typus mit Badescene für die Johannesgeburt verwendet ist[115]). Vom *Hochaltar* des Domes zu *Arezzo* glaubt man freilich nicht mehr mit Vasari, dass er ein Werk Giovanni Pisanos sei, sondern hält ihn für eine, nur nach seinen Entwürfen ausgeführte Schülerarbeit; oder man löst ihn aus jeder Beziehung zu dem Meister: um 1370 soll an ihm von anderen Künstlern gearbeitet worden sein[116]). Immerhin vertritt auch er denselben Typus. Während er die Verehrung der Magier vor der sitzenden Madonna zeigt, ist in der Geburtsscene daneben Maria gelagert. Das Bad des Kindes aber vor der auf dem Bette ruhenden Mutter ist auf die Geburt der Maria übertragen. — Hier darf eine sehr schöne *Geburt Christi, auf Glas gemalt*, aus der Sammlung Spitzer[117]), angereiht werden, die ebenso wie ein italienisches *Bronzetäfelchen* im Berliner Museum[118])

dem 14. Jh. angehört. Es genügt zu sagen, dass beide unsren Typus unverkürzt enthalten. Dieselben Elemente teilweise verwertet zeigt das Elfenbeinrelief auf einem italienischen *Flügelaltar* des 14. Jhs.[119]) und ein kleines *Halbrelief* gleicher Herkunft (circa 1450) in Berlin[120]); aber an Stelle des Bades sehen wir auf letzterem Joseph, ein Tuch in der Hand, und vor ihm eine Kohlenpfanne. Vielleicht darf man hierbei an das schöne altdeutsche Altarbild der Pfarrkirche von Ortenberg aus dem 15. Jh. in der Grossh. Gemäldegallerie zu Darmstadt erinnern, auf dem im Vordergrunde Joseph eine kleine Pfanne, in der er rührt, über ein Kohlenfeuer hält[121]). Ein paar kleinere Arbeiten, die sich sonst nicht leicht einreihen lassen, sollen hier genannt werden. Ein kleines *Elfenbeindiptychon*, 1880 auf der Ausstellung zu Turin[122]), vermag ich nach der Abbildung nicht zu datieren. Dem 13. Jh. gehört ein mit ciselierten Kupfertäfelchen verkleidetes *Reliquiar* an (im Museo cristiano des Vatican[123]), auf dem die Geburtsscene in drei Feldern nebeneinander — Maria liegend, die Krippe und Joseph — dargestellt ist. Gleichzeitig mit ihm ist ein *Kästchen von St. Maurice d'Agaune*[124]), das unsren Typus verkürzt wiedergiebt; seine Herkunft ist nicht angegeben. Italienische Arbeit ist endlich auch die Stickerei eines von Pius II. der Kathedrale von Pienza geschenkten *liturgischen Gewandes* (15. Jh.)[125]).

Die Malerei im Duecento und Trecento

Zur Zeit, wo Niccolò Pisano nach neuen Wegen suchte und besser als er sein Sohn Giovanni sie fand, brach auch für die *Malerei* der Tag der Befreiung vom Byzantinismus an. Leben und der Natur nachstrebender Ausdruck wurden ihr wieder geschenkt schon von *Giovanni Cimabue* (geb. 1240). Schon er wird unter der neuen Bewegung, die Franziskus geschaffen hatte, gestanden, von ihm das mächtige Naturgefühl bekommen haben, das zwischen Kunst und Religion eine neue engverbindende Brücke schlagen musste; schon er hat ja auch in S. Francesco zu Assisi, der Grabeskirche des Franz, gemalt. Nicht von ihm selbst zwar, aber von einem seiner Schüler stammt in der dortigen Oberkirche das Fresko der Geburt Christi, in unsrem Typus, nur ohne Badescene[126]). — Zeitlich zwischen Cimabue und seinem grössten Schüler Giotto steht der Sienese *Duccio*, in dessen grossem Altarwerk des Doms zu Siena (jetzt in der Opera del Duomo) eine Fülle anziehender, anmutiger Einzelzüge uns entgegentritt. Aber verleiht er auch, gleich Cimabue, seinen Werken wohl einen vorher nicht gekannten tieferen Gehalt und seelenvolleren Ausdruck, so sind doch die meisten seiner Typen noch dieselben, an denen man Jahrhunderte lang festgehalten hatte. Beide Meister bezeichnen doch nur den Höhepunkt der byzantinisierenden Kunst[127]), bezeichnen das höchste erreichbare Ziel, wenn ein Künstler und Mensch zugleich in der Weise und im Rahmen dieser Kunst Vollendetes erstrebte. So zeigt also auch Duccios Geburt Jesu — um von einem kleinen Tafelbild in Siena abzusehen — auf dem in Berlin befindlichen Teile der Predella seines Dombildes, das zwischen 1308 und 1310 entstand, dieselbe uns wohlbekannte byzantinische Form (mit Badescene) noch in ganz äusserlichem Schematismus[128]).

Cimabue

Duccio

Giotto

Voll und ganz in die Bahnen, die Giovanni Pisanos grossveranlagter Geist gewiesen, trat aber erst ein grösserer noch als er, *Giotto*. Sein Genius erst

durchbrach mit sieghafter Kraft den Bannkreis des Byzantinismus und der seitherigen Tradition vollständig. Mit seinen auf volle Kenntnis der Antike gestützten [129]), vor allem aber im Geiste des Franziskus im edlen Einklang mit der Natur und mit dem Leben geschaffenen neuen Kompositionen wurde er tonangebend für einen weiten Kreis; er wurde für die Kunst, was Franz für die Religion und das Gemütsleben des Volkes geworden war. Mit gewaltiger Arbeits- und Gestaltungskraft hat er in Florenz Kirchen und Kapellen mit seinen Fresken geschmückt und geweiht, in Assisi und Padua ist er der monumentale Maler der Franziskuslegende und Franziskuslehre geworden; nach Mailand, nach Rom und Neapel folgte er ehrenvollem Ruf. Ein weiter Schülerkreis umgab ihn, und auf lange Zeit hinaus hat seine grosse Kunst, haben seine von Tiefe und Innigkeit durchwehten Bilder gewirkt. Eines der schönsten Beispiele hierfür ist die Nachfolge Andrea Pisanos bei dem Bilde der Überreichung des Hauptes Johannes des Täufers an dem Südportal des Florentiner Baptisteriums: Giottos Fresko aus S. Croce [130]) kehrt hier mit wenig Änderungen in Erz wieder, und etwas später hat seinen berühmten Geiger auch Bartolo di Maestro Fredi aus der Sieneser Schule kopiert. [131]).

Und doch hat sich selbst ein Giotto der Tradition gebeugt, und sein Beispiel zeigt am besten, wie mächtig ein altgeschaffener Typus zu sein vermag. In der Unterkirche zu Assisi hat er bald nach 1306 auch die Geburt Christi gemalt: »Die Jungfrau (so wird das Bild beschrieben) [132]) liegt lächelnd auf dem Bett, das Kind in Windeln auf dem Arme haltend; ein doppelter Engelchor singt oben in der Hütte, in deren Tiefe Ochs und Esel stehen. Joseph nachdenklich, wie auf den alten typischen Compositionen, sitzt links in der Ecke, den Kopf auf seine linke Hand gestützt. Vorn in der Mitte . . die Frauen, welche dem Kind das Bad bereiten.« In dem menschlich schönen Motive der Mutter, die selig und beglückt ihr Kind im Arme hält, erkennen wir Giotto und die Nachfolge des Franziskus, — aber der Typus der ganzen Scene ist der alte geblieben! In seinen Fresken in S. Maria dell' Arena zu Padua hat Giotto ihn auf die Geburt der Maria übertragen [133]).

Giovanni da Milano

Inwieweit die dem 14. Jh. angehörigen alten *Fresken* in *S. Maria Novella* unter Giottos Einfluss stehen, ist nicht zu sagen [134]). Vielleicht in technischer Hinsicht von ihm abhängig, aber unabhängig in der Composition erscheint der mit Taddeo Gaddi, Giottos Patenkind und Schüler, verbundene *Giovanni da Milano* in seiner 1371 gemalten Geburt Mariä in der Rinuccini-Kapelle von S. Croce zu Florenz [135]). Das Bild ist in mancher Beziehung für die Entwicklung des Typus von Bedeutung. Schon früher hatte man ja den Typus mit der Badescene auf die Geburt der Maria und die des Johannes übertragen; die Krippe mit den beiden Tieren war natürlich in Wegfall gekommen. Aber es scheint, dass erst im 13. Jh. diese Darstellung den Charakter einer wirklichen Wochenstube erhält und nur durch die umgebenden Scenen oder die Aufschrift über den Bilderkreis des menschlichen Lebens hinausgehoben wird. Wir sehen auf dem genannten Bild Giovannis in eine bürgerliche Stube; hinter dem schlichten Himmelbette Annas erscheint eine Frau, die ihr Waschwasser bringt. Vor dem Bett beschäftigen sich zwei sitzende Frauen mit dem neugeborenen Kind, das eine andere Frau

zur Rechten bereit ist zum Bade zu empfangen. Auf der linken Seite nimmt eine schlanke Frauengestalt von einer zur Thür hereintretenden Nachbarin einen mit einem Tuche bedeckten Gegenstand in Empfang. Durch solche Einzelmotive wird dieser Scene immer mehr ein behagliches Aussehen verliehen; allein man erkennt auch immer wieder, dass nur in einem moderneren, ich möchte sagen, menschlicheren Gewande, wie es mit der Tendenz der Franziskuslehre in schönem Einklang steht, derselbe alte Typus bleibt.

Die Reihe seiner Vertreter setzt sich dann in der *Schule von Siena* fort, wo sich neben Giottos Einfluss die alte eigene Tradition durch das 14. Jh. und länger gehalten hat. Diese zeigt uns das laut Inschrift 1342 gemalte Bild des *Pietro Lorenzetti* in der opera del duomo[136]): es stellt die Geburt der Maria dar, in dem mittleren Feld die Badescene vor der ruhenden Anna, zur Linken sitzt Joachim, rechts stehen zwei schöne schlanke Frauen, die eine mit dem Waschgerät, die andere mit Gewändern in den Händen. Sehr wahrscheinlich ein Werk derselben Schule ist das 1338 gemalte *Flügelaltarchen* im fürstlich Collalto'schen Schloss in Pirnitz (Mähren)[137]), das lebhaft an den Einfluss von Duccio und Giotto gemahnt. Etwa hundert Jahre später malten *Giovanni di Paolo* seine Geburt Jesu[138]) und *Giovanni di Pietro* sein auch in Siena befindliches Bild über den gleichen Gegenstand. Schliesslich ist aus der Sammlung der Sieneser Akademie das grosse an die Art von Lippi und Ghirlandajo erinnernde Altarbild zu nennen, auf dem die Badescene die ganze Mitte einnimmt, während auf den beiden Seitenteilen Maria und Joseph dargestellt sind. — Zurück in frühere Zeit führen uns einige Darstellungen im *Dom von Orvieto*. An dem berühmten *Tabernakel* (a. 1337) war, wie ich aus der in der Opera befindlichen Kopie sah, unser Geburtstypus verkürzt (ohne das Bad) gemalt. Auf die Johannesgeburt übertragen ist er in den *Fresken im Chor*, die in ihrem Stil, der Formgebung — vollere Formen, wie schon bei Giotto im Vergleich zu Cimabue — zwar die Anlehung an jenen, aber deutlich auch eine Fortbildung erkennen lassen (2. Hälfte des 14. Jhs.). Dazu tritt die verkürzte Scene auf dem *Chorfenster*, das um 1400 gemalt wurde, während das *Mosaik* im rechten Portalgiebel[139]), welches das Datum 1455 trägt, den unverkürzten Typus enthält. — Aus der Bildergallerie des *Lateran* erwähne ich das Bild No. 60, eine Predella, welche die Verwandtschaft mit unsrem Typus nicht verleugnen kann. Ein paar andere Werke früherer Zeit mögen hier ihren Platz finden. So eine *Miniatur* die nach Agincourt um 1200 von einem italienischen Maler griechischer Schule gemalt wurde[140]), die Darstellung auf den Silberplatten des sogenannten *Feldaltars Karls des Kühnen*, d. h. eines Diptychons aus dem Nachlasse der ungarischen Königin Agnes, über dessen Herkunft noch kein endgültiges Urteil abgegeben ist (2. Hälfte des 13. Jhs.)[141]); ferner ein *Gemälde* vom 13./14. Jh. (Geburt Mariä), auf dem, wie bei Giotto, die Mutter das Kind selbst hält, dessen Echtheit jedoch angezweifelt worden ist[142]); ein fälschlich dem Stammatico zugeschriebenes Fresko in der Lorenzkapelle des *Sacro Speco in Subiaco*[143]), sowie die Geburt der Maria (mit dem Bad) im Chor von *S. Giovanni a Carbonara zu Neapel*, nach der Inschrift von *Leonardo di Bisuccio* aus Mailand (Ende d. 14. Jhs.)[144]).

Quattrocento

Mit dem Altarbild der Sieneser Akademie waren wir schon dem Ende des 15. Jhs. nahegekommen. Um diese Zeit treffen wir auch in der Florentiner Kunst die Elemente des byzantinischen Typus wieder. Einen gewaltigen, herrlichen Flug hatte hier inzwischen, seit Giotto, die Kunst genommen. Giotto selbst hatte gebaut und den Meisel geführt. Orcagna, Brunellescho, Michelozzo, Alberti und andere schaffen Wunderbauten in der Arnostadt, und wie für die Skulptur die Namen Orcagna, Ghiberti, Donatello, Lucca della Robbia und Verrocchio, so reden für die Malerei die desselben Orcagna, Fra Angelico, Masaccio, Botticelli eine beredte Sprache. Wundervollste Neuschöpfungen, die Früchte unabhängigen, individuellen Schaffens, sowohl in Formen wie in Gedanken zu immer grösserer Schönheit und Reife gezeitigt, treten uns entgegen, und in der Epoche, wo Sandro Botticelli seinen märchenhaften, keuschen »Frühling« schuf, werden wir nicht mehr viele alten Typen, alte Motive erwarten wollen.

Ein Relief der Geburt der Maria von *Ghiberti* (✝ 1455) im South Kensington Museum zu London kann ich hier nur erwähnen, da es mir allein durch eine kurze Notiz bekannt geworden ist[145]. Es ist darin mit Ghirlandajos Fresko zusammengestellt und scheint denselben Typus wiederzugeben.

Antonio Pollaiuolo

1480 hat der hochgeschätzte Goldschmied *Antonio Pollaiuolo* nach dem vier Jahre vorher von der Florentiner Kaufmannsgilde gefassten Beschluss dem grossen *Silberaltar des Baptisteriums* (jetzt in der Domopera) auch das Relief der Johannesgeburt hinzugefügt[146]. Man wird unwillkürlich an Giovanni da Milanos Bild in S. Croce erinnert, nur geht es noch lebhafter in der Wochenstube Elisabeths her. Während zwei Frauen dieser, die mit halbaufgerichtetem Oberkörper sich der Badescene zuwendet, mit Waschbecken und Erfrischungen nahen, hält vorn links eine Frau den kleinen Johannes im Schoss und eine andere füllt die Badewanne. Mit einem Korbe auf dem Kopf und einem Gefässe in der herabhängenden Linken tritt von rechts eine schöne Frauengestalt hinzu, und ihr folgen zwei Nachbarinnen zum Besuch.

Ghirlandajo

Zur gleichen Zeit aber treffen wir die grossgefassten Bilder *Domenico Ghirlandajos*, und unter seinen zwischen 1485 und 1490 gemalten *Fresken im Chor* von *S. Maria Novella* auch den Typus mit der Badescene. Man hatte, wenn man Maria mit dem Christuskind darstellen wollte, schon seit einiger Zeit die Anbetungsscene sowie die verschiedenen eigentlichen Madonnenbilder bevorzugt, und so stellen nun die wichtigsten Vertreter unsres Typus die Geburt der Maria dar. Freilich, wir stehen längst inmitten der Renaissance, und so dürfen wir uns hier an der reichen Architektur des Raumes, den Kinderreliefs an der Wand, den klassischen Ornamenten an Pfeiler und Fries, die uns auch an dem etwa gleichzeitigen Portal der Libreria der Piccolomini im Dom zu Siena entzücken, nicht stossen, nicht stossen an den reich verzierten Brokatgewändern der Frauen und nicht daran, dass wir hier in ein vornehmes patricisches Schlafgemach des Quattrocento hineinsehen: es ist doch der alte Typus der Geburtsscene, den der Meister vor Augen hatte, war auch das Bild, an das er sich vorzugsweise hielt, ein recht modernes. Denn neben den zuletzt genannten Werken in Florenz ist ohne Zweifel auf die Geburt von Esau und Jakob hinzuweisen, eines der lebensfrischen Fresken, die *Benozzo Gozzoli* bis 1485 im *Campo Santo zu Pisa*

gemalt hatte[147]). Dem Typus der Geburt Christi hat Benozzo für jenen Zweck das zweite Kind, gleichfalls im Schosse einer bei der Badewanne sitzenden Dienerin, hinzugefügt und hat die Scene überhaupt in der ihm charakteristischen Weise erweitert: ins volle Leben seiner Tage greift er hinein; dieses giebt er wieder in farbenreicher Pracht. Und gerade hierin hat Ghirlandajo viel von ihm gelernt. Davon überzeugt uns auch seine Geburt Mariä. Das Werk gehört zu den schönsten des Meisters[148]). Sinnend schaut Anna von ihrem Bett aus zu, wie das Kind im Schosse einer Frau von dieser und einer zweiten bewundert wird[149]), wie eine andere in leichtem Schritt herbeieilt und Wasser in die Badewanne giesst. Es entspricht vollkommen patricischer Sitte jener Zeit, dass schon während dieser Scene die Mutter Besuch empfängt: fünf vornehme Frauen schreiten von links zu ihr heran[150]). Das Vorbild hierzu aber dürfen wir bei Benozzo suchen. Ghirlandajos *Geburt des Johannes* in derselben Kirche brauche ich jetzt nur zu nennen[151]). Durch das mit dem Korbe auf dem Kopf und einer Kanne in der Hand eintretende Mädchen ist die Beziehung zu dem Altarrelief Pollainolos gefunden.

Cinquecento Andrea del Sarto

Würde man einen Zweifel haben, dass das einige zwanzig Jahre jüngere Bild *Andrea del Sartos* im Vorhofe von *S.S. Annunziata* (1511/13), eines der vollendetsten Werke des Künstlers, in unmittelbarer Anlehnung an das erstgenannte Bild Ghirlandajos entworfen worden sei, so müssten gerade die besuchenden Frauen ihn widerlegen. Auch hier haben wir fast ein vollkommenes Genrebild, den Blick in eine vornehme Wochenstube der Renaissancezeit[152]). Im Einzelnen ist die Gruppierung (der Badescene u. a.) von jenem Bild verschieden. Die aber auch hier im Vordergrunde auf Anna zuschreitenden beiden Frauengestalten, zumal die vordere mit dem starren, geradeaus gerichteten Blick, kann man, ohne zu viel zu sagen, Kopien des Frauenbesuchs bei Ghirlandajo nennen. Dass Andrea jedoch auch die hergekommene Form des alten Typus nicht nur, was selbstverständlich scheint, gekannt, sondern auch berücksichtigt hat, beweist der in Gedanken versunken dasitzende Vater des neugeborenen Kindes: der Joseph der Geburtsscene der früheren Zeit.

Girolamo del Pacchia

Diesen beiden schönen, vom echten Geiste der Renaissance durchwehten Bildern schliesst sich dasjenige von *Girolamo del Pacchia* an. Mit diesem und einigen andern Fresken schmückte er 1518 in edlem Wetteifer mit Beccafumi und Sodomas herrlicher, menschlich schöner Kunst die Wände von S. Bernardino in Siena. Die Anlehnung an Andreas Bild ist längst bemerkt. Pacchia hat es frei benutzt[153]). Das Himmelbett Annas steht hier auf der linken Seite des Bildes; vorn sehen wir Zacharias und die den Einfluss von Sodomas anmutigen, reifen Frauenbildern verratenden, zum Besuche kommenden Frauen; in der Mitte die Badescene. Aber der Meister von Siena hat natürlich auch die ihm hier so oft im alten Typus entgegentretende Dienerin nicht vergessen, die die Badewanne füllt, und der gegenüber auf der andern Seite der Wanne die zweite Dienerin mit dem Kinde sitzt. — Gleichzeitig mit Pacchia (August 1518) vollendete im Wechslerhause zu Perugia *Manni Giannicola di Paolo* einige Bilder, darunter die Geburt des Johannes[154]). Da wir von seinen Beziehungen zu Pacchia und Sarto wissen, so kennen wir auch seine Vorlagen für dieses Bild. Die Verwandtschaft der, Anna das Waschwasser darreichenden Frau bei ihm mit derselben Gestalt bei Sarto redet besonders deutlich. —

Manni Gian. di Paolo

Tintoretto, die Manieristen u. Eklektiker des XVII. Jhs.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento begegnet uns bei keinem Geringeren als bei *Tintoretto*[155]) die Badescene auf einem Bild der Johannesgeburt. Sie wurde ferner von *Siciolante da Sermoneta* für ein Gemälde der Geburt Christi in S. Maria della Pace zu Rom (1570) gewählt, und erscheint bald darauf verwendet in einer wohl die Geburt Mariä darstellenden Handzeichnung von *Baroccio* (— 1612)[156]), dem eigenartigen, in Urbino lebenden Meister, der uns bereits mitten in die Zeit der Wirksamkeit der Bologneser Schule, der sich an die Caracci anschliessenden Naturalisten und Eklektiker führt. Neben dem für die damalige Zeit durch seine Einfachheit anmutenden Rundbilde der Mariengeburt von *Domenichino* (— 1641)[157]) finden wir hier ein grosses, weniger affectvolles als affectiertes, wenn auch graziöses Gemälde *Francesco Albanis* (— 1660)[158]). Wie diese Maler, so hat auch der Vertreter des niedergehenden Eklekticismus, *Pietro da Cortona* (— 1669)[159]) den gleichen Gegenstand mit dem Bade gemalt, während in der späteren Mailänder Schule *Guiseppe Maria Crespi* (1665—1743)[160]) sich noch einmal die Darstellung der Geburt Christi, für die der alte oströmische Künstler einst den Typus mit der Badescene geschaffen hatte, zur Aufgabe machte und wenigstens eine Skizze zu einem solchen Gemälde entwarf. Endlich hat in jener Zeit in Venedig *Niccolò Bambini* (1651—1736)[161]) ein Altargemälde mit der Geburt der Jungfrau für die Kirche S. Stefano gemalt.

Vergleicht man diese Bilder mit denen eines Benozzo, Ghirlandajo, Andrea und Pacchia, so ist eine Wandlung des Typus unverkennbar. Es ist weniger von Bedeutung, dass wir dort nicht mehr das vornehme patricische Schlafgemach, nicht mehr die feierlich schreitenden Gestalten des Frauenbesuches finden; aber verschwunden ist der innige Zusammenhang, in dem, entsprechend dem alten Typus, die gelagerte Mutter mit dem Bad des Neugeborenen stand und auf Grund dessen sie immer noch den Mittelpunkt des Bildes einnahm und die Beachtung des Beschauers auf sich zog. Ganz zur Seite, tief im Hintergrund oder im Obergeschoss, zu dem eine breite Treppe emporführt, wie bei Albani, liegt die Wöchnerin auf ihrem Bette, wohl noch bedient und umgeben von den Figuren, die wir von den älteren Werken her kennen. Aber der Hauptgegenstand des Bildes ist nunmehr das Treiben um das neugeborene Kind. Die Fülle der effectvollen, lebhaft bewegten und selbst manierierten Motive, welche die in der Badescene beschäftigten und ihr immer zahlreicher als Zuschauer beigegebenen Frauengestalten bieten, führt die Meister stets wieder zu diesem Gegenstande hin. Es genügt, dafür auf das mit dem Gefässe auf der Schulter dahereilende Mädchen und auf die Frau, die in graziösen Schritten die Treppe herabschreitet, bei Albani hinzuweisen; auch dass Joachim und Zacharias in Begeisterung und Ekstase dargestellt sind, dürfte charakteristisch sein. Eine Änderung des alten Typus nach der hier angedeuteten Seite hin steht im vollkommenen Einklang mit der Richtung, welche die Malerei seit der zweiten Hälfte des 16. Jhs. eingeschlagen hatte.

* * *

Damit wäre wohl der Beweis für die Richtigkeit des Satzes geliefert, mit dem diese Arbeit eingeleitet wurde. Aber nach dem langen Weg, der hier durchlaufen worden, gilt es auch zu den Werken zurückzukehren, von denen ausgegangen wurde. Wir haben nur Italiens Kunst beachtet. Werden wir den Einfluss eines solchen bildlichen Typus auch im Norden, in den Ländern jenseits des Balkan und der Alpen erwarten und auch da unter den Darstellungen der Geburt Christi oder der Maria nach ihm suchen dürfen?

Slavische Kunst

Ich nehme diejenigen Beispiele vorweg, die ich für den Einfluss der byzantinischen Kunst in den slavischen und speciell russischen Gebieten anführen kann. Es ist bekannt, wie sehr sich hier die Continuität der byzantinischen Traditionen gehalten hat. Die Kunst in Russland, Polen und den ruthenischen Bezirken ist nur eine Abzweigung der byzantinischen und ist in demselben Geleise mit ziemlicher Starrheit bis in die neuere Zeit geblieben. Ihr gegenüber machen sich die Einflüsse des Westens, wie sie z. B. durch den deutschen Orden und die Gründungen und Beziehungen der Hansastädte geltend gemacht worden, wohl bemerkbar, aber sie bleiben sekundär[162]). Vor allem deutlich machen das die Bronzethüren russischer Kirchen zu Susdal und Nowgorod (a. 1336)[163]). Andere hierhergehörige Stücke sind ein Relief aus der Zeit zwischen dem 12. und 14. Jh.[164]), zwei ältere geschnitzte Holzkreuze[165]) und ein Kreuz aus dem 16. Jh.[166]). Jünger ist ein russisches Tetraptychon mit Darstellungen in getriebenem Kupfer, bei welchem die Übereinstimmung mit dem Menologium und der alten Elfenbeintafel im Vatican hervorgehoben worden ist[167]). Aus dem 17. Jh. stammt ein russisches Gemälde auf Holz[168]) mit Scenen aus dem Leben des heiligen Nikolaus, in denen die alten Typen aus dem Leben Christi Verwendung gefunden haben. Endlich nenne ich noch zwei Triptychen und zwei Relieftäfelchen einer Privatsammlung in Moskau[169]). Alle diese Arbeiten zeigen die Geburt Christi in dem alten byzantinischen Typus und die Badescene, die in ihren einzelnen Motiven noch dieselbe ist, wie auf dem Bacchussarkophag. Das völlig gleiche Bild vertreten in der polnisch-ruthenischen Kunst ein Freskogemälde in der Kathedrale zu Krakau aus der ersten Hälfte des 15. Jhs.[170]) und zwei Tafelbilder aus ruthenischen Dorfkirchen aus derselben Zeit[171]). Sie erinnern alle lebhaft an Duccios Dombild und beweisen damit, was oben über dessen Verhältnis zur Kunst von Byzanz angegeben wurde.

Zwei interessante Denkmäler in Dalmatien mögen hier eine Stelle finden. Der byzantinische Einfluss soll hier gegenüber demjenigen der Benediktiner, welche die romanische Kunstübung mitbrachten, gering gewesen sein. Gilt das auch für die beiden erwähnten Reliefwerke, so würde Italien, wie oft, auch hier byzantinisches Gut vermittelt haben. Denn sowohl das Relief am Domportal zu *Traù*, von der Hand des Radnanus, aus dem Jahre 1240, als auch dasjenige am Campanile in *Spalato*, das wohl nicht lange nach jenem und unter seinem Einfluss entstanden ist, zeigt uns den byzantinischen Typus der Geburtsscene[172]). Die Meister der beiden Werke haben ihn nicht sklavisch nachgebildet. Radnanus hat in dem Bogen des Portales zwei Scenen übereinander gesetzt. In der oberen Maria vor der Krippe gelagert, darunter die Badescene, der Joseph sitzend und neben ihm ein Hirte zuschauen. Der Meister vom Campanile hat sich auch

dem gebotenen Raume angepasst und hat beide Gruppen des alten Typus neben einander, das Bad neben Maria, Joseph und die Krippe gestellt. Als letzter Vertreter unsres Typus in den slavischen Gebieten sei noch ein griechisches Kreuz (spätestens 16. Jh.) genannt, das sich im Besitz des evangelischen Kapitels von Hermannstadt in Siebenbürgen befindet[173]. —

Wichtiger für uns ist das mittlere und westliche Europa.

Der Typus in der Kunst von Mittel- und West-Europa

Zwischen Italien und dem Norden waren die Beziehungen seit dem Altertum nicht geringer geworden, und auf den Wegen, die gewaltige, blutige Kriegszüge gebahnt hatten, waren wohl immer auch die Vermittler friedlichen Verkehrs und Austausches gefolgt. Und auf nicht von Schwert und Speer gehauenen Wegen kamen schon frühe irische und angelsächsische Mönche nach Frankreich und Deutschland, und brachten mit ihrem Glauben auch ihre Kunst, besonders ihre Malerei. Aber nur ihre Ornamentation fand dauernde Aufnahme[174]) und konnte sich behaupten gegen die Strömungen, die sie auf dem Festlande antraf. Denn zumal seit Karl der Grosse zwischen Süden und Norden ein so inniges Band geknüpft hatte, seit in Pfalzen und Domen[175]) grosse Werke einer Künste und Gewerbe fördernden Kultur entstanden und die Klöster sich ganz ihrer friedlichen Mission hingeben konnten, war Italien immer mehr der aus seinem reichen Schatze gebende Teil geworden. Den grossen Einfluss der altchristlichen Kunst des Südens nicht nur, sondern auch der Antike im deutschen Mittelalter auf Baukunst, Skulptur und auf das Kunstgewerbe des 9., 10. und 11. Jhs., die echte Bilderfreude der karolingischen Epoche hat Springer nachdrücklich betont[176]). Dem gegenüber hatte das lebhafte Streben einheimischer Künstler dieser Zeit nach kräftigem, oft übertriebenem Ausdruck doch keine selbständige Dauer. Man hat diese ganze Epoche eine retrospektive genannt; sie hat sich gerne an die Typen der alten Kunst gehalten. Es bedarf nur des Hinweises auf den einen, schwerlich allein dastehenden Bernward von Hildesheim, der bei seiner Reise nach Italien (Anf. des 11. Jhs.) auch für dessen Kunstschätze einen freien Blick bewährte und seiner Bischofsstadt die dort gewonnenen Erfahrungen zu gute kommen liess; die Bernwardsäule mit ihren Spiralen ahmt die des Traian in Rom nach. Römische Sarkophage fanden Verwendung in Kirchen Südfrankreichs[177]), und als Handelsartikel importierte Elfenbeinschnitzereien u. a. m. sind wichtige Vorbilder gewesen für die vom 10. Jh. an am Rhein, in Sachsen und im südlichen Deutschland in Klöstern und Städten sich reich entfaltende Kleinkunst.

Aus den oben gemachten Andeutungen (S. 25 f.) ergiebt sich, dass Italien auch byzantinischen Einfluss dem Norden vermitteln konnte. Vor allem von Ravenna aus hat die Kunst von Byzanz ihren Weg über die Alpen nach dem nordwestlichen Europa genommen, und wir wissen jetzt, dass Karl der Grosse selbst die byzantinische Kunst des Exarchates nach Deutschland rief: der Palast in Aachen ist ein Hauptzeuge dafür[178]). Aber auch an direkten Beziehungen zu Konstantinopel hat es nicht gefehlt. Zwei reichgeschnitzte Elfenbeinthüren hatte Karl 803 von dort zum Geschenk erhalten.[179]) Ich wiederhole Bekanntes, wenn ich dann an die Zeit, »in der Byzanz und das Kloster von Quedlinburg sich berührten«, an Theophano, Ottos II. kaiserliche Gemahlin,

zu deren Zeit auch die byzantinische Emailkunst nach Deutschland kam,[180]) an Ottos III. Neigung zu »griechischer Feinheit«, wie er selbst gesagt hat, an die durch Pilger und Kreuzfahrer hergestellten Verbindungen, an den Kleinhandel, den Byzanz mit seinen Elfenbein- und Goldschmiedewerken im Mittelalter trieb[181]), an das nachweisliche Vorhandensein byzantinischer Elfenbeinwerke im karolingischen Deutschland erinnere. Auch Bernward besass die Wiederholung eines byzantinischen Reliefs. Jedenfalls waren der Wege so viele, auf denen neben der altchristlichen Kunst der Einfluss bildender Kunst von Byzanz und von Italien, auch nördlich der Alpen sich Eingang verschaffen konnte, dass wir, auch wenn wir dem alten Typus der Geburt Christi hier begegnen, zwar schwerlich mehr werden sagen können, ob hier ein direkter oder durch Italien vermittelter Einfluss byzantinischer Vorlagen wirksam war, dass wir aber auch nicht zweifeln werden, *dass* überhaupt ein solcher angenommen werden muss. War aber unter diesem erst einmal ein bestimmter Typus auf einem kleinen Relief geschnitzt, in einer Miniatur gemalt, so wurde in den alten Klosterschulen so viel sklavisch wiederholt, dass wir uns über die Möglichkeit seiner Verbreitung nicht zu sorgen brauchen.

Im Folgenden soll und kann nicht etwa das ganze Material zusammengestellt, sondern es sollen nur, soweit möglich, Beispiele für die einzelnen Zeiten gegeben werden. Aber der Umstand, dass die Zahl der hier angeführten Darstellungen der Geburt Christi nur eine beschränkte sein kann, scheint nicht der Grund dafür zu sein, dass die ältesten unter ihnen unsren Typus nur verkürzt, ohne das Bad, enthalten. Es bietet sich mehr als eine Erklärung dafür. So kann z. B. eine aus dem Süden überkommene Vorlage gerade eine solche verkürzte Darstellung enthalten haben, und gerade sie kann dann für einen grösseren Kreis vorbildlich geworden sein. Bei einem anderen Künstlerkreis, den Malern einiger eng zusammenhängender Evangelienbücher des 10. Jhs., war dagegen die Rücksicht auf die Evangelien massgebend, deren Stellen sie zu den Illustrationen setzten: dort aber war von dem Bad des neugeborenen Jesuskindes nichts zu lesen. Wer die Bilder mustert, die im Folgenden angeführt werden, wird sich bald überzeugen, dass auch in solchen Fällen derselbe alte Typus (mit dem Bade) wirksam war. Maria auf ihrem Lager, zu ihrer Seite dahinter die Krippe mit dem Kind, mit Ochs und Esel — das müssen nach der vorausgehenden Darstellung schon genügende Kriterien für seine Einwirkung sein.

IX. Jahrh.

Wie in der frühchristlichen und der byzantinischen Zeit, finden wir auch im Norden die Kunst zuerst im Dienst der Kirche, und deren Diener sind es, die sie üben[182]). Bücher und andere Geräte des kirchlichen Dienstes will man schmücken; es geschieht mit Miniaturen, mit Reliefdarstellungen. Von den älteren und ältesten Miniaturen, die biblische Scenen illustrierten, kann ich hier diejenigen eines *Sakramentariums in Tours* nennen, aus der ersten Hälfte des 9. Jhs. Aus der originellen Composition eines Medaillons darin[183]) sieht unser Typus der Geburt Christi unverkennbar heraus. Bemerkenswert ist, dass bereits hier, wie auf einer Reihe von Miniaturen der nächsten Zeit, unter die Krippe und die Madonna die Verkündigung an die Hirten gesetzt ist. Es mag unter dem Einfluss altchristlicher Denkmale geschehen sein. Karolingische Kunst

des 9. Jhs. vertritt ein *Elfenbeinrelief* im South-Kensington Museum No. 138, 66[184]) und ein anderes gleichartiges *Elfenbeinwerk* des 9. oder 10. Jhs.[185]), das man in stilistischer Hinsicht als eine Vorstufe zu den Reliefs des Darmstädter Turrisreliquiars ansehen darf. Beide enthalten u. a. auch die Geburt Christi im byzantinischen Typus.

Um die Wende des 9. und 10. Jhs. lässt sich in Deutschland eine *rheinische Kunstschule* erkennen. Hier wurde um 900 das Relief eines *Berliner Diptychons* mit der Geburt Christi gefertigt[186]), das schon in den jonischen Säulchen, die das Dach über der Krippe tragen, den Einfluss klassischer Vorbilder verrät. Die gelagerte Mutter und das Kind in der Krippe sind in zwei Felder verteilt. Einheitlicher ist das Bild auf einem zwischen 950 und 1000 datierten *Bronzerelief*[187]) und einem dem Ende des 10. Jhs. angehörigen deutschen *Diptychon*[188]).

Mit dem 10. Jh. war des Reiches Krone an die Sachsenherzoge übergegangen, und wir wissen, wie blühend in ihrem Stammesgebiet das Volksleben sich entfaltet hatte. So war denn auch neben der rheinischen bald *die sachsische Schule* entstanden, in der, unter besonderem Schutze des Hofes, karolingische Kunst weiter gedieh. Aber dass auch z. B. unter Ottos II. Gemahlin Theophano die byzantinische Kunst in Deutschland erneuten, unmittelbareren Einfluss gewann, ist nur zu natürlich. Der beste Zeuge dafür ist der Elfenbeindeckel eines *Evangelistarium zu Quedlinburg*, vielleicht eine echtbyzantinische Arbeit[189]). Im Beginn des 11. Jhs. fand diese Richtung dann in der Hofkunst Heinrichs II. eine besondere Stütze. Dementsprechend zeigt die *Miniatur* der Geburt Christi im *Evangeliar Kaiser Ottos* im Aachener Münster[190]) aus dem Ende des 10. Jhs. das alte byzantinische Schema; ebenso das *Bild eines Münchener Codex*[191]), und dasselbe gilt wohl auch von derselben Darstellung im *Echternacher Codex* zu Gotha[192]). Denn im Übrigen hat man gerade dieses Evangeliar (aus dem Jahre 972) mit dem um 980 entstandenen *Egbertcodex in Trier*[193]) und dem dessen Bilder teilweise kopierenden, in Echternach gefertigten *Evangelienbuch zu Bremen* verbunden[194]). Im Gegensatz zu jenen Büchern, denen noch die Hildesheimer sich anschliessen, vertreten sie eine Schule freier und von byzantinischen Einflüssen unabhängiger Künstler, deren Heimat in der im 10. Jh. und früher schon blühenden Reichenauer Kunstschule zu suchen ist.

X. Jh. Sächs. Schule

Ein Werk sächsischer Kunst des ausgehenden 10 Jhs. ist der Reliefschmuck eines *Reliquienkastens im Museum zu Braunschweig*[195]). Die Geburt Christi darauf zeigt, wie ich durch gütige Mitteilung erfahren, unsren Typus verkürzt, während das Relief des Deckels eines *Münchener Codex* gleicher Herkunft[196]) nur bestätigt, dass in der sächsischen Schule die verschiedensten Einflüsse sich begegneten. Wie diese Arbeit, so entstammt dem Schatze Heinrichs II. ein *Ornat im Domschatz zu Bamberg* und ein *Evangelistarium im Münster zu Aachen*. Sowohl der Deckel dieses Buches[197]), als auch die Stickerei des genannten Ornates[198]) bietet die hierhergehörige Darstellung der Geburt Christi. Wir sehen diese ferner auf dem *Reliquienschrein des Eilbertus*[199]) und einer *Kassette*[200]), beide dem Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg angehörig, auf einer cylinderförmigen *Elfenbeinbüchse*[201]) und auf einer *Reliquientafel* aus Elfenbein im *Domschatze zu Agram*[202].

Hildesheim

Im engsten Zusammenhange mit der sächsischen Schule aber steht der Künstlerkreis, den *Bernward von Hildesheim* um sich sammelte, und der in regem Wetteifer mit diesem selbst arbeitete. Hier liefen gar manche Fäden zusammen, und einer davon führt auch an den kaiserlichen Hof, dem Bernward, ehe er Reichskanzler und dann Bischof geworden, seit 987 als Erzieher des Sohnes der Theophano angehörte: er hat also eine Zeit lang unmittelbar in der Sphäre griechischen Einflusses gelebt. So gehört denn auch die Miniatur einer seiner Handschriften[203]) und vor allem das Relief der Geburt Christi an der ehernen



Fig. 9.

Domthüre in Hildesheim zu der Bilderreihe, nach der wir hier suchen. Auf diesem hochinteressanten Relief[204]), zwischen der Verkündigung und der Anbetung der Magier (vor der sitzenden Madonna), sehen wir Maria auf ihrem Lager, neben dem Joseph in der bekannten Haltung sitzt; zwischen beiden steht am Fussende des Bettes eine ihr Erstaunen lebhaft äussernde Frau. Darüber, wie an einer Mauer befestigt, die alte Gruppe der Krippe mit dem Kinde und über ihr die beiden Tiere. Die ganze Darstellung ist von wunderlichem Gebäude- und

Mauerwerk umzogen, das sich wesentlich von dem sonst auf den Reliefs und Miniaturen mit dieser Scene üblichen unterscheidet. Bernward gab seiner Stadt neue Festungswerke und manches stattliche Gebäude: vielleicht ist das dort zum Ausdruck gebracht.

XI. Jahrh.

Mit diesen Werken sind wir ins 11. Jh. eingetreten, und finden hier das Elfenbeinrelief auf dem *Evangeliar*, das 1054 der *Stiftskirche von Essen* von der Äbtissin Theophano geschenkt worden war[205]). Ein fast völlig gleiches Exemplar dieses Elfenbeinreliefs existierte bis 1865 in einer Privatsammlung zu Köln[206]). Ein *Reliquiar in Bronze* im *Münchener* Nationalmuseum[207]) (zwischen 1000 und 1050), die elfenbeinernen Reliefs eines *Tragaltars zu Melk* (zwischen 1056 und 1075)[208]), ein ebensolches *Relief im South Kensington Museum*, rheinischer Herkunft[209]), eine Miniatur eines *rheinischen Psalters in der Pariser Bibliothek*, von Labarte an das Ende des Jahrhunderts gesetzt[210]), eine Miniatur des *Münchener Codex aus Niedermünster*[211]), die Darstellung auf der einen *Armspange der Reichskleinodien*[212]) und diejenigen am *Tragaltar des heil. Gregor* (2. Hälfte des 11. Jhs.)[213]) und am *Schreine des heil. Honoratus*[214]), beide in Siegburg, endlich das Relief des *Alslebener Taufsteins*[215]) — sie alle verraten den Einfluss desselben alten byzantinischen Typus der Geburt Christi.

Um die Mitte des 11. Jhs. ist die Hofkunst gänzlich zurückgetreten und die Kunstübung, die immer neben ihr hergegangen war, behauptet allein das Feld. Zwar bleibt auch bei ihr der seitherige Stil, sowie die alten Typen, nur erscheint alles etwas vergröbert, dürftiger und derber. Ein gutes Beispiel dieser Richtung in Westfalen bieten die offenbar mit grosser Sorgfalt gemalten Miniaturen einer Handschrift in der *Grossherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt* (MS. No. 1640). Es ist ein *Evangeliarium aus dem Frauenstifte Meschede* im ehemaligen Herzogtum Westfalen und stammt aus der zweiten Hälfte des 11. Jhs.[216]). Einige allgemeine Bemerkungen über die Handschrift dürfen wohl bei dieser Gelegenheit vorausgeschickt werden[217]).

Evangeliar von Meschede in Darmstadt

Die Handschrift kam nach der 1805 erfolgten Aufhebung des Stiftes direct (nicht aus dem Nachlasse des Baron Hüpsch, wie N. Archiv der Ges. f. ältere deutsche Gesch. (1886) XI 400, angegeben ist) in die Hofbibliothek in Darmstadt. Ursprünglich war sie in einen silberüberzogenen Einband gebunden, von dem nach Angabe des Canonicus B. A. Bockskopf († 1771) um die Mitte des 18. Jhs. nur noch geringe undeutliche Reste vorhanden waren (vgl. Zschr. für vaterl. Gesch. und Altert. 23 (1863) 331/3). Jetzt ist sie in Halbfranz gebunden.

Die Handschrift besteht aus 219 Pergamentblättern; die Mehrzahl von ihnen ist einspaltig mit je 25 Zeilen (auf eingepressten Griffellinien) beschrieben. Sie enthalten goldene Initialen. Mehrere Initialen füllen die ganze Seite, in gold, rot, blau und weiss auf Purpurgrund gemalt und von ornamentierten, auf Fol. 25a und 173a auch mit allegorischen Köpfen und Medaillons verzierten Rahmen eingefasst. Gleichfalls in Umrahmungen stehen ihnen gegenüber die Überschriften der Evangelien, bis auf zwei alle in Goldschrift auf Purpurgrund. Bei den drei letzten Evangelien hat man vergessen, ihren Anfang, der auf der Rückseite der Blätter mit den grossen Initialen stehen sollte, nun auch wirklich zu schreiben.

Ausserdem enthält die Handschrift eine Reihe ganzseitiger *Miniaturen* in meist recht sorgfältiger Ausführung, in Umrahmungen. Gesichter und Gewänder sind mit Genauigkeit gemalt; die Farben sind lebhaft und gut erhalten, zum Teil noch geschützt durch die alten Schutzdeckchen von Nesseltuch; an Gold zur Verzierung (nicht zum Hintergrund

verwendet) ist nicht gespart. Die weissen Gewänder sind mit blau schattiert (vgl. Beissel S. 71 und sonst). Auf der den Bildern gegenüberstehenden Seite steht jedesmal die Erklärung des Bildes in Goldschrift auf Purpurgrund, einmal, Fol. 208 a, auf weissem Grund; Fol. 114 b schwarze Buchstaben auf goldenen Streifen auf Purpurgrund. — Nach dem Eintrag auf Fol. 1 über die Schenkung des Buches (ohne Kenntnis der Angaben von Bockskopf a. a. O. veröffentlicht von Dümmler im N. Archiv a. a. O.) folgt auf Fol. 6 a das Titelbild, auf dem die Äbtissin Hidda der folgenden Äbtissin Walburga das Buch überreicht. (Urkundlich kommt 1101 eine Äbtissin Ida vor, vgl. Seibertz Urkundenbuch I. 40 Nr. 35. Beide Namen wahrscheinlich identisch, vgl. Förstemann Namenbuch I. 660; anders Zschr. f. vat. G. u. A. 23. 384 f., 24. 197 f.). Dann folgen Bilder aus den Evangelien u. a. in dieser Reihenfolge:

Christus thronend, die Rechte segnend erhoben, das Buch in der Linken; die Symbole der vier Evangelisten umgeben ihn. Fol. 7 a.
Der heil. Hieronymus, Fol. 8 a.
(Nach den Canones, zwischen den Säulen kleiner Tempel, ähnlich Beissel, Tf. 1, Fol. 8 b—14 b)
Die Verkündigung, Fol. 20 a.
Die Anbetung der Magier, Fol. 22 a.
Die Darbringung im Tempel, Fol. 23 a.
Matthäus, Fol 24 a.
Die Taufe im Jordan, Fol. 75 a (bemerke das Fellgewand des Täufers, die Fische im Fluss, Jordan fluvius ruhend, die Urne im Arm, wie ein Flussgott auf antiken Monumenten).
Die Austreibung des Teufels, Fol. 76 a.
Die Heilung einer Kranken, Fol. 77 a.
Markus, Fol. 78 a.
Heilung der verdorrten Hand (Ev. Mark. III, 1 f.), Fol. 114 a.
Auferweckung des Jünglings zu Nain, Fol. 115 a.
Heilung des Blinden, Fol. 116 a.
Der Sturm auf dem Meer (Ev. Matth. 8, 24 f.), Fol. 117 a.
Lukas, Fol. 118 a.
Hochzeit zu Cana, Fol. 169 a.
Heilung des Gichtbrüchigen, Fol. 170 a.
Die Ehebrecherin vor Christus, Fol. 171 a.
Johannes, Fol. 173 a.
Christus am Kreuz, l. u. r. Maria und Johannes, Fol. 207 b.

Auf Fol. 21 a ist die Geburt Christi gemalt (s. Fig. 9).

Grösse 11,6 × 17,1 cm. Maria ist in reiche, bunte, mit Spitzen verzierte Gewänder eingehüllt. Ganz dem alten Typus entsprechend, sieht sie, von der Krippe abgewendet, nach vornen. Joseph, die Krippe mit dem Kind, die Tiere in dem (wie häufig) von Arkaden gebildeten Stall, wie auf den meisten andern Bildern. Die im oberen Teile der Darstellung im Hintergrund hervorragenden Giebeldächer einiger Häuser findet man oft auf den gleichzeitigen und älteren Miniaturen zur Bezeichnung von Bethlehem. Der Hintergrund bis zu den drei Bogen über Maria, der Krippe und Joseph ist blau, hinter und über den Giebeldächern violet, ebenso in den Arkaden des Stalles. Gold ist für den Nimbus der Maria und den des Kindes sowie für Einzelverzierungen verwendet.

Auf der gegenüberstehenden Seite, Fol. 20 b steht auf umrahmtem Purpurgrund in Goldschrift: hic in praesepis imo iacet natus, qui in caelo sedet altus, nullo loco comprehensivus.

Die übrigen, meist späteren Handschriften der Darmstädter Bibliothek mit zum Teil hervorragend schönen und kostbaren Miniaturen zeigen die Geburt Christi nicht, sondern entweder die Anbetung der Magier oder die Verehrung des Kindes durch Maria.

Die Reihe der rheinischen Arbeiten dürfen wir jetzt fortsetzen mit den *älteren Darmstadter Elfenbeinwerken*, der kleinen Tafel a, dem Relief des Tragaltärchens b, dem wir die *Kölner* Tafel zur Seite stellten, und dem Turris-

XII. Jahrh.

reliquiar (c). Ins zwölfte Jahrhundert führt uns neben dem zuletzt genannten Werk ein zwischen 1125 und 1150 gefertigtes *liturgisches Gewand im Stifte S. Blasien*[218]). Ein anderes, demselben Stifte gehöriges *Gewand*[219]) ist älter. Dazu kommt ferner eines der Medaillons am *Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas*[220]), das ebenso wie eine mit Reliefs geschmückte *Ampel*[221]) den sogenannten *grossen Reliquien* im Münster von Aachen angehört, ein romanisches *Reliquiar*[222]) und ein *Ciborium* im Schatze des niederösterreichischen Stiftes *Klosterneuburg*[223]). Gegen Ende des 12. Jhs. wurde der romanische *Speisekelch*, der dann in den Besitz des Stiftes *Wilten* in Tirol kam[224]), und der bildliche Schmuck der silbernen Verkleidung einer *Kassette in Süsteren*[225]) gefertigt. 1181 hat Meister Nikolaus von Verdun den *Altaraufsatz mit Emailbildern* ausgeführt, der dann nach *Klosterneuburg* kam[226]). Den Faltenwurf der gelagerten Maria hat man mit demjenigen der Parthenonskulpturen vergleichen können. Byzantinische und antike Einflüsse gehen hier Hand in Hand.

XIII. Jahrh.

In den Beginn des 13. Jhs. fällt der *Reliquienschrein des heiligen Andreas* (Siegburg)[227]) und das dritte Stück der Aachener grossen Reliquien, der *Schrein der heiligen Jungfrau*, der auf 1220 datiert werden kann[228]). Er klingt schon an den Übergangsstil zur Gotik an. Ein *Polyptychon* mit Elfenbeinreliefs[229]), eine *Glasmalerei im Dom zu Goslar*[230]), das auf das Jahr 1264 datierbare *Reliquiar des heiligen Suitbertus* (Siegburg)[231]), eine *Kreuztafel im Münster zu Villingen*[232]), der *Altarschrein* des 1530 untergegangenen Klosters *Herwardeshude*[233]), ein mährisches *Elfenbeintäfelchen*[234]), das 1279 von Ekhard von Worms gearbeitete, bereits gotische *Taufbecken des Wurzburger Doms*[235]) und aus dem Ende des Jahrhunderts ein *Freskorundbild der Paulskirche zu Worms*[236]), sowie der sog. *Hausaltar der seligen Margarethe* mit seinen Emailbildchen auf den beiden Flügeln[237]), eine ungarische Arbeit, — das sind die Vertreter unsres Typus in dieser Zeit. In einem der spätesten ist der gotische Stil bereits erreicht.

Auf den bis jetzt genannten Arbeiten, die den verschiedensten Zweigen des Kunstgewerbes entstammen, ist die Geburt Christi so dargestellt, dass Maria vor der Krippe auf ihrem Lager ruht. Joseph fehlt fast nie, dafür aber immer die Badescene. Es ist schwer denkbar, dass sie in allen diesen Fällen den Künstlern und Arbeitern unbekannt gewesen sei. Aus den verschiedensten Gründen (s. auch oben S. 39) mögen sie diese Scene beiseite gelassen haben. Gekannt hat man sie sicher im 11. Jh. schon, und damals und in der Folgezeit auch nachgebildet.

Der Typus mit Bad-scene XI. XII. Jh.

Aus dem Osten sind mir nur zwei Beispiele begegnet. Auf dem im 11. Jh. begonnenen, aber erst im 12. vollendeten *Antiphonarium im Stift S. Peter zu Salzburg* tritt uns die Geburt Christi im alten Typus unverfälscht entgegen[238]).

Maria ruht quer vor der Krippe (darin das Kind, darüber Ochs und Esel), den Kopf stützt sie auf die Hand und sieht gleichgültig gerade aus. Unter dem Kopfende ihres Lagers sitzt Joseph, traurig zur Seite gewendet, ihm gegenüber, zu Füssen der Maria, hören zwei Hirten die ihnen von zwei Engeln (rechts von der Krippe oben) verkündete

Botschaft, unter ihnen die Herde. Die Mitte des unteren Teiles des Bildes nimmt die Badescene ein. Links kniet eine Frau und hält das Kind in die Wanne, rechts steht eine andere Dienerin, um Wasser einzugiessen.

Auf dem bald nach 1150 gegossenen *Domportal zu Gnesen* ist derselbe Typus auf die Geburt des heiligen Adalbert übertragen[239]).

Im Westen ist er in der französischen Kunst schon im 11. Jh. massgebend. Die byzantinische Fassade von *Notre Dame du Port* zu *Clermont-Ferrand* (Auvergne) hat die Geburt Christi mit der Badescene[240]). Eine gleichzeitige *Miniatur* eines chronologischen Traktats hat auch den alten Typus, aber das Bad nicht[241]). Im 12. Jh. ist es die Fassade von *Notre Dame la Grande zu Poitiers*, die in einem, wenn auch nicht gerade anmutigen Relief zwischen Maria auf ihrem Lager und Joseph das Bad zeigt[242]). Dieselbe Gruppe der Badescene — das Kind in der Wanne und die beiden Frauen — schmückt ein Kapitell im Schiff von *St. Hilaire le Grand* derselben Stadt, und auf den gleichen Gegenstand hat man auch das *Gemälde* in *St. Pierre des Églises* in der Nähe von Chauvigny[243]) mit Recht gedeutet. Dem Relief der erstgenannten Kirche in Poitiers steht das Bild eines der *Reliquiare* der oben erwähnten grossen Aachener Reliquien[244]) auffallend nahe.

Zwischen der Geburt (d. h. wohl Maria vor der Krippe liegend) und der Verkündigung an die Hirten steht die Badescene. Die Frau, welche zur Linken der Wanne sitzt, hält das Kind (mit Nimbus) in dieser, die andere, von der nur der Oberkörper aus dem Reliefgrund heraustritt, giesst Wasser aus einem Kruge.

XIII. Jahrh.

Das *Reliquiar des heiligen Gauzelin* zu Nancy[245]) führt uns ins 13. Jh., wo in einer *Miniatur des Graduel franciscain* auch die Badescene wiederkehrt[246]). Der Typus ist so treu gewahrt, dass man für das Bild geradezu eine griechische Vorlage gefordert hat. Das *Reliquiar des heiligen Remacle* in der Kirche von Stavelot (Belgien)[247]), die französische *Miniatur* einer Handschrift im Vatican[248]), das Sockelbild einer der sogenannten *images ouvrantes* im Louvre[249]), und ein mit figürlichen Darstellungen geschmücktes *Waffeleisen im Museum Cluny*[250]) vertreten die verkürzte Form des Typus in diesem Jahrhundert. Im 14. Jh. thut dies zunächst das *Relief am Portal von Notre Dame zu Huy*[251]) und ein kleines *Altarbild* im *Louvre*[252]), während eine *Miniatur* im *Psalter der Herzogin von Berry* in der Mitte des Jahrhunderts die Geburt der Maria mit dem Bade zeigt[253]). Wie bald darauf in italienischen Werken, so sehen wir schon hier in die Wochenstube einer vornehmen Frau. In freier Weise hat eine andere *Miniatur* der Zeit die Geburt Christi dargestellt. Im Vordergrunde vor dem Lager Marias steht die Badewanne und rechts stehen in abwartender Haltung die beiden Frauen, die eine mit der Kanne in der Hand[254]).

XIV. Jahrh.

Die späteren Darmstadter Elfenbeintafeln (französische Gruppe) XIII., XIV. Jh.

Bezeugen diese Werke, dass die französische Kunst den vollständigen alten Typus kannte und nachweislich vom 11. Jh. ab auch entweder vollständig oder in seinen Teilen nachgebildet hat, so lehren uns die damaligen Elfenbeinwerke, dass man auch gerade in Frankreich eine Umwandlung des Typus zwar nicht erst vollzogen, aber diesen doch eigenartig ausgestattet und vorzugsweise begünstigt hat. Im 13. Jh. gab es in Paris bereits drei Genossenschaften von Elfenbeinarbeitern[255]), und manches schöne und stattliche Werk jener Zeit ist

uns erhalten[256]). Um die Mitte des Jahrhunderts kommt ein neuer Stil, eine neue Tracht auf, unabhängig und eigenartig erwächst die französische Gotik, ein freierer Sinn für die Natur, für weltliche Freuden regt sich an allen Orten, und für den nun wehenden Zug eines alles umändernden und Neues bildenden Schaffens ist ein Zeugnis auch die Wandlung des alten Typus der Geburt Christi zu derjenigen Form, die wir in den oben zusammengestellten Werken der französischen Gruppe kennen lernten. Denn mag auch, wie angedeutet wurde, die grundlegende Umstellung der Einzelglieder des Typus früher und anderswo vorgenommen worden sein, — sein eigenartiges Gepräge, das ihn im 13. und 14. Jh. populär gemacht haben muss, gab ihm erst die neuernde französische Kunst im 13. Jh. Damals wird die Vorlage entstanden sein, die zu Ende des 13. und im 14. Jh. so zahlreiche getreue oder freiere Wiederholungen gefunden hat. Auch unter ihnen hat jedoch der alte Typus zuweilen sein Recht verlangt, und mehr als einmal hat man, auch wo im übrigen die neue Form befolgt wurde, der Krippe mit den beiden Tieren den ursprünglichen Platz hinter dem Lager Marias zurückgegeben. Neben anderen[257]) darf als ein drastisches Beispiel der Reliefschmuck des *Hochaltars* in der christchurch *von Hampshire* (14. Jh.) angeführt werden[258]).

Die Darstellung des sehr wenig schönen Reliefs ist eine Compilation. Maria, die auf ihrem Lager ruht und das einer Puppe gleichende Kind vor sich im Arme hält, ist mit der Anbetung der Könige verbunden. Darüber Ochs und Esel und bei Maria sitzend Joseph. Im obersten Teile unter drei gotischen Bogen die Hirten mit ihrer Herde auf dem Berg. Diese Gruppe ist es in erster Linie, welche als Vorlage des Werkes den französischen Typus verrät.

Zweite französische Gruppe XIV. Jh.

Zu dieser neuen Form des Bildes von der Geburt Christi trat im 14. Jh. noch eine *zweite* und zwar, wie es den Anschein hat, ebenfalls *französische Umbildung*. Sie kann durch eine genügende Anzahl von Beispielen belegt werden. Sie kam zur Verwendung in den Seitenstücken gotischer Flügelaltäre und erklärt sich dadurch einfach als eine nur zu diesem Zweck vorgenommene Abwandlung der ursprünglichen Form. Die Seitenteile dieser Klappaltäre zerfallen meist in zwei oder drei Streifen, welche oben mit je einem Spitzbogen abschliessen. In dem Bogen des breiteren (mittleren) Streifens sind über einem horizontalen Wulst die beiden Tiere sichtbar. Darunter ruht Maria; die Krippe fehlt; das Kind wird entweder von Maria selbst oder von Joseph, der in dem schmäleren Streifen sitzt, gehalten. Nicht nur Maria, sondern auch Joseph gibt mehrfach lebhafter Freude Ausdruck. Ist der Seitenflügel dreiteilig, so findet sich in dem dritten Streifen, als Pendant zu Joseph, eine weibliche Gestalt mit einer Kerze oder einer Fahne in der Hand. Hinsichtlich des Stiles und der Tracht sind alle hierhergehörigen Beispiele mit denen der ersten Gruppe eng verwandt, die Mehrzahl ist französische Arbeit. Ich zähle sie kurz hier auf:

1) *Triptychon* von Elfenbein, frz. 14. Jh.[259])
2) *Polyptychon* von Elfenbein, frz. 14. Jh.[260])
3) *Polyptychon* von Elfenbein, frz. 14. Jh.[261])
4) *Polyptychon* von Elfenbein, frz. 14. Jh.[262])

5) *Triptychon* von Elfenbein, frz. 14. Jh.[263])

6) *Polyptychon* von Elfenbein, frz. Anf. 15. Jh.[264])

7) *Flügelaltar* von Elfenbein[265])

und schliesslich in Deutschland befindlich

8) *Klappaltar in Halberstadt*[266])

9) *Hausaltarchen im Kloster Lichtenthal* (Pentaptychon), dessen Elfenbeinfigürchen allein erhalten sind. Deutsche Arbeit, 14. Jh.[267]);

10) Gotischer *Klappaltar* aus Elfenbein[268]).

Diese Gruppe setzt die vorhergehende bereits voraus. Das wird, wie ich glaube, deutlich, wenn man einzelne Typen vergleicht, wie z. B. die Engel in der Verkündigung, Joseph und vor allem Maria selbst auf den beiden Polyptycha 3 und 4. Man erkennt hier deutlich die Figur, welche ihrer ganzen Haltung nach die Krippe da verlangt, wohin sie im ersten französischen Typus gesetzt worden war. So sind diese Elfenbeinwerke nur zu denken und zu verstehen auf Grund der alten ursprünglichen Composition und der späteren, die sich aus ihr entwickelt hatte.

Damit ist, wie ich hoffe, der Beweis erbracht, dass die Darstellung der Geburt Christi auf den Werken dieser beiden französischen Gruppen keine willkürliche Schöpfung künstlerischer Phantasie genannt werden darf, sondern dass auch sie ihre Geschichte hat und dass sie in Wahrheit nur eine originelle Umbildung des alten Schemas war, das man einst in dem Typus der Geburt Christi mit der Badescene geschaffen hatte.

Dieser begegnen wir in der französischen Kunst dann noch in einigen Werken des 15. Jhs. Auf einer Lehne im *Chorgestühl des Schlosses Gaillon* ist die Geburt der Maria dargestellt.[269])

XV., XVI., XVII. Jh.

Der im Bette ruhenden Anna bringt eine Dienerin Waschwasser. Im Vordergrunde sitzt links Joachim; rechts davon kniet eine Frau mit der Kanne vor der Badewanne, eine andere sitzt daneben, das Kind im Schosse haltend.

In sehr ähnlicher Weise behandelt denselben Gegenstand eine *Teppichstickerei* im *Dom von Rheims*[270]) und ein *Marienschrein* aus Elfenbein, der sich jetzt im Besitz des Grossherzogs von Baden befindet[271]). Dann wird der Typus in einer *Miniatur* des 15. Jhs. auf die Geburt des Helden der Dichtung von Regnault de Montauban übertragen[272]), ebenso wie wir es im Anfang des 17. Jhs. auf dem Emailbildchen eines *Toilettenkastens* bei der Geburt Jakobs sehen[273]). Eine etwas ältere französische *Emailarbeit* (16. Jh.) hat den verkürzten Typus mit der Magieranbetung kombiniert.[274]) Die Randzeichnungen eines französischen *livre d'heures* für Rouen aus dem Jahre 1500, von Philippe Pigouchet[275]), und die *Darstellungen van Heemskerks* zum alten und neuen Testament[276]) enthalten dagegen wieder die Geburt der Maria mit dem Bad.

Murillo

In Frankreich finden wir auch den Beweis, dass sich Spaniens grösster Maler dem Banne des alten Typus nicht entzogen hat. 1655 malte *Murillo* seine *Geburt der Maria (Louvre)*[277]). Durch das Licht, welches von oben herab zur Hauptgruppe niederstrahlt, in verschieden abgestufter Stärke die Engel und die von ihnen umdrängten Frauen beleuchtet und seinen grössten Glanz

um das Kind, das die in der Mitte sitzende Wärterin lächelnd im Schosse hält, ergiesst, wird der Beschauer wohl zuerst geblendet, und die ganze Komposition erscheint ihm völlig neu. Bald aber kann er scheiden, was Eigentum des Meisters ist, sein Blick fällt auf die vorn stehende Badeschüssel, und im Halbdunkel des Hintergrundes erkennt er die im Himmelbett ruhende Anna, daneben den Arzt, zu ihren Füssen Joachim sitzend. Die alten Motive sind also gewahrt. Andrerseits verfällt das Bild aber auch demselben Urteil, das über die Werke der späteren Italiener von Tintoretto an oben ausgesprochen wurde.

Deutsche Werke XIV.—XVI. Jh.

Wir kehren zum Schlusse zur deutschen Kunst zurück. Etwa hundert Jahre nach dem Gnesener Portal ist auf einem *Relief am Ulmer Münster* (2. Hälfte des 13. Jhs.) die Geburt Christi im vollen Umfange des alten Schemas, mit dem Bade, in schöner Einheitlichkeit gebildet.[278] Ein Relief der *Lorenzkirche in Nürnberg* aus der Mitte des 14. Jhs.[279]) lässt, obwohl das Bad hier fehlt, in der, wie im Ulmer Relief, dem gotischen Bogen angepassten Komposition und in der korbartigen Krippe im Scheitel des Bogens an eine Abhängigkeit vom Ulmer Bild oder an eine gemeinsame Vorlage denken.

Ohne das Bad zeigt die Geburt Christi im 14. Jh. ausserdem eines der Deckengemälde im *Nonnenkloster zu Wienhausen* (1300—1350)[280]), ein gesticktes *Antependium im Domschatz zu Salzburg*[281]), eine böhmische *Miniatur im Passionale der Äbtissin Kunigunde* im Kloster des heiligen Georg zu Prag[282]), ein kleiner elfenbeinener *Hausaltar*[283]), an den frz. Typus erinnernd, und ein gotisches *Elfenbeinpolytychon*[284]), dessen linker Flügel neben der Geburt Christi auch die der Maria enthält. Und in dieser Scene ist durch die im Vordergrunde sitzende Frau, die mit der Linken nach einem vor ihr stehenden Gefässe greift, die Badescene wieder angedeutet. Das ist interessant, weil das Werk sich stilistisch mit der ersten französischen Gruppe eng berührt. Ein anderes *Elfenbeindiptychon*[285]) steht bereits an der Grenze zum 15. Jahrhundert.

Aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts begegnen wir in dem grossen *Marienaltar* der *Marienkirche zu Lübeck* einer schönen, originellen Arbeit der niederdeutschen Holzschnitzkunst[286]). Die obere Abteilung des linken Flügels dieses Altars nimmt die Geburt der Maria ein.

Unter einem Himmelbett, vor dem auf einem Tischchen Kanne und Schale stehen, ruht Anna von einer zu ihr tretenden Frau begrüsst. Links steht Joachim, rechts vor einem Kamin, über dessen Feuer ein Kessel hängt, sehen wir die Gruppe der mit dem Kind beschäftigten Frauen. Die eine hat das Kind im Schoss und steht im Begriff es zu bekleiden, die andere steht ihr zur Seite und sieht zu. Auch ohne die Badeschüssel erkennen wir doch die alten Elemente.

In den Reliefdarstellungen an dem 1453 ausgeführten *Taufstein* im *Strassburger Münster*[287]) ist der Charakter älterer rheinischer Arbeiten gewahrt. Die Geburt Christi enthält die Badescene nicht. Dasselbe gilt von einem gleichzeitigen deutschen *Relief* im *South Kensington Museum*[288]). Dagegen ist auf dem gegossenen Relief eines kleinen *Hausaltars* der *Kirche Maria Pfarr* im Salzburgischen Lungau das Bad des neugeborenen Jesuskindes aufgenommen[289]).

Die treuste Wiedergabe des alten Typus hatte schwäbische Kunst am Ulmer Münster geboten. Mehr als zweihundert Jahre später und, der Kunstentwicklung

entsprechend, in freierer Weise lässt sich unser Bild auf Werken der oberdeutschen, fränkischen und tiroler Schule nachweisen. Nicht, als ob dabei immer nur die alte, irgend einmal eingeführte und dann einheimisch gewordene Tradition gegolten habe, sondern auch dass man immer von neuem sich den Einflüssen vom Süden her geneigt erhalten hat. Wenn sich auch die deutsche Kunst im 15. Jh. vorzüglich unter dem Einflusse der holländischen entwickelt hat, so hat doch die spezifisch italienische Renaissance nie aufgehört, auf sie zu wirken. So waren z. B. in der tiroler Schule Künstler, die in Italien ihre Ausbildung empfangen hatten[290]), und so ist denn auch die behaglichere, dem Genrebild nahekommende Form, die man im Quattrocento dort der alten Geburtsscene gegeben hatte, für die deutschen Meister massgebend geworden.

Hierher gehört das *Berliner Elfenbeinrelief* der Südtiroler Schule um 1500[291]) und das von einem Augsburger Meister etwa 1510 gefertigte schöne *Hochrelief in Berlin*[292]). Dort ist es die klassische Säulenhalle, in deren Hintergrund das Himmelbett der heiligen Anna sichtbar ist, hier die Bettstelle mit der im Renaissancestil profilierten und ornamentierten Hinterwand, die an die Einwirkung italienischer Kunst und an ein Bild in der Art von Pollainolos Johannesrelief, an Ghirlandajos Fresko gemahnen. Gleich nach 1503 sind die Reliefs am *Schöllenbacher Flügelaltar in Erbach* gefertigt[293]).

Wie auf dem vorigen Stück treten auch hier Frauen mit Waschwasser und Erfrischungen zu der im Bett ruhenden Anna von links heran, während im Vordergrunde eine Frau sich anschickt, das Kind zu baden. Die Berliner Tafel zeigt hier drei Frauen in der Thätigkeit der alten Typen, die eine hält das Kind im Schoss, die andere kniet an der Badewanne und prüft das Wasser, die dritte stehende hält die Kanne, um nachzugiessen.

Die gemütliche Stimmung, die so sehr das Zeichen der oberdeutschen Maler ist, kommt auf einer *Geburt der Maria*, von *Zeitblom* nach 1483 gemalt,[294]) schön zur Geltung.

Zeitblom

Charakteristisch ist, dass an die Stelle des alten stilisierten Badegefässes oder der flachen Schale der Renaissancebilder nun die ovale hölzerne Badewanne getreten ist. Links davon hält die sitzende Dienerin das Kind im Arm, rechts steht die andere und giesst Wasser ein.

Die gleiche Stimmung müssen wir aber auch in einem anmutigen Bild gleichen Inhalts anerkennen, das etwas früher um 1470 von dem *kölnischen Meister des Marienlebens* gemalt wurde[295]). Das späteste Bild, das ich nennen kann, ist ein *Altargemalde* des schwäbischen Malers *Striegel* (1515)[296]). Bei ihm darf man an die Ähnlichkeit mit dem in den Anfang des 16. Jhs. gesetzten *Altarbild der Kreuzkirche zu Hannover*[297]) erinnern, die bemerkt zu werden verdient, zumal die Zuweisung des hannövrischen Bildes an einen niederdeutschen Meister doch nur problematisch ist. Beidemale ist der Geburt der Maria das rechte Seitenbild gewidmet.

Striegel

Unten die Badescene — zwei Frauen mit dem Kind —, darüber, den Bildraum schräg von links unten nach rechts oben einnehmend das Lager Annas, links, zu ihrer Seite die besuchenden und ihr Erfrischungen bringenden Frauen.

Kleine Einzelzüge in diesen verschiedenen Werken lassen die Kenntnis des vollständigen, in allen seinen Einzelheiten überlieferten alten Typus mit der

Badescene als unzweifelhaft erscheinen. Es ist aber nicht möglich, dass die wohl rasch verbreitete und beliebt gewordene Arbeit irgend eines der damaligen bedeutenderen deutschen Meister, der der eine oder andere Zug fehlte, die alleinige Vorlage für die andern abgegeben habe. Nur die von einem Künstler der Nürnberger Schule um 1515 in Holz geschnitzte Geburt der Maria an dem gotischen *Flügelaltar in Hallstadt* (Oberösterreich)[298]) lässt an einen Einfluss Dürers denken, wenn auch freilich mehr in stilistischer Beziehung, als hinsichtlich der

Amman

Composition. Noch weniger gilt das von einem *Holzschnitt Jost Ammans*, des trefflichen und vielseitigen Nürnberger Meisters[299]), der uns in eine gemütliche bürgerliche Kinder- und Wochenstube blicken lässt. Höchstens könnte man für die Gruppe der trinkenden und schmausenden Nachbarinnen an eine Anregung durch den Dürerschen Holzschnitt glauben.

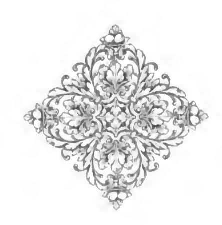
Dürer

So dürfen wir mit der *Geburt der Maria in Dürers Marienleben* diese Arbeit beschliessen. Das Bild ist spätestens 1504 entstanden[300]).

Albrecht Dürer, »der erste Italienfahrer unter den deutschen Malern«, hat zwar selbst der Macht gegenüber, die Mantegnas und Leonardos Weise auf ihn übten, immer in seiner reichen Kunst sein eigenstes Wesen treu bewahrt, so dass man bei seinen Bildern nie von einem ausdrücklich italienischen Charakter wird sprechen können. Was er jenen Meistern dankte, waren vielmehr künstlerische Lehren, war eine grosse und tiefe Auffassung, die er in sich aufnahm, um durch sie künstlerisch und menschlisch gereift nur seine eigentümlich scharf ausgeprägte Persönlichkeit weiter zu entwickeln. Daneben aber darf man von italienischen Anklängen reden, die in Gruppierung und Composition von Bildern hie und da bei ihm begegnen. — Ein wunderliebliches Bild, seine Geburt der Maria[301]). Dass aber dieser ewig bedeutsame Moment verbildlicht sein soll in der idyllischen kleinbürgerlichen Stube mit all dem gemütlichen und gemütvollen Drum und Dran, wo die lieben Nachbarinnen und künftigen Gevatterinnen, die Geldtasche und das Schlüsselbund am Gürtel, sich unterhalten und in dieser Arbeit durch manchen kräftigen Schluck aus Becher und Krug sich stärken, — das verrät uns nicht nur der Engel, der, von Wolken getragen, in der Höhe die Geburt der Mutter Christi preist. Die Frauen, die dort hinter dem quer in das Zimmer gerückten Himmelbett, dessen Vorhänge zur Seite gezogen sind, der erschöpften Wöchnerin Speise und Trank darbieten, die Frau, die darunter im Vordergrunde das neugeborene Kind im Schosse hält, im Begriff, es in die vor ihr stehende hölzerne Badewanne zu legen, die anmutige, von links hinzutretende Mädchengestalt mit der Kanne in der herabhängenden Rechten, — sie alle weisen zu deutlich auf die Geburt der Jungfrau der italienischen Bilder des Quattrocento hin: und zwischen 1491 und 1495 schon waren Dürers erste Wanderjahre in Italien gefallen. —

1842 hat *Hippolyte Flandrin* den Versuch gewagt, Christi Geburt in den einfachen Zügen der Kunst früherer Jahrhunderte zu malen[302]). Der alte Typus mutet uns hier seltsam an. Er ist ein Fremdling geworden, kann in der Kunst unsrer Tage nicht mehr heimisch werden.

Welche Kluft liegt zwischen Dürers Holzschnitt und dem alten oströmisch-byzantinischen Gebilde! Länger als durch ein Jahrtausend haben wir eine schlichte, von sinniger Künstlerhand geschaffene Scene begleitet, zugleich die Macht erkennend, die sie durch Form und Inhalt besass und so lange behielt, zugleich aber noch ein anderes, das uns erst berechtigt, dieses Beharren eine Macht zu nennen. Kein Wunder wäre es und eine mechanische Aufzählung hätte genügt, wäre die Kunst der alten Zeit ohne Entwicklung, ohne Nachfolge stehen geblieben und in der einmal gewordenen Form erstarrt. Erst wenn wir sehen, von welch mannigfaltigen, allgemeinen Bedingungen erhalten und befruchtet die Kunst war und sein musste, um zu immer grösserer Vollendung und schöpferischer Kraft sich emporzuringen, wenn wir sehen, wie sehr zumal in späterer Zeit einzelne Meister ihren Bildern ihres eignen Wesens Gepräge gaben, sie trotz des historischen Inhaltes zu Spiegelbildern ihrer Tage zu machen liebten, dann erst dürfen wir hervorheben, dass man trotz alledem dem alten Typus sich immer wieder beugte. Aus der Fülle der Erscheinungen greifen wir nur einen einzelnen kleinen Punkt heraus, den bildlichen Typus der Geburt Christi; ihn allein fassen wir ins Auge. Aber schon wenn wir versuchen wollen ihn zu verstehen, wie er entstanden, wie er herrschte, was aus ihm ward, müssen wir weiter hinaus einen Blick in die Menschen- und Geistesgeschichte thun. Gewiss! Denn eines ihrer vornehmsten Gebiete ist die Kunst, von der Cornelius gewollt hat, dass sie ein Teil des Salzes der Erde sei.



ANMERKUNGEN.

(Es ist eine Aufzählung derjenigen Werke vorangestellt, die in den Anmerkungen wiederholt und der Einfachheit wegen abgekürzt citiert werden.)

Ag.	= Seroux d'Agincourt, Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler vom IV.—XVI. Jh., deutsch bearbeitet von v. Quast, mit deutschem Textbuch. Frankfurt. I. (Malerei), II. (Architektur und Skulptur).
Altruss. Kst.	= Organ der Gesellschaft für altrussische Kunst bei dem Museum zu Moskau 1880.
Athosbuch	= Handbuch der Malerei vom Berge Athos, übers. von Godehard Schäfer 1855. Trier.
BCic	= J. Burkhardt, der Cicerone. 5. Aufl. 1884. II. Teil.
Beissel	= Bilder der Handschrift Kaiser Ottos in Aachen, herausgeg. v. B.
Bock	= Die Kleinodien des heil. römischen Reichs deutscher Nation. Fol. Wien 1864.
Bode B.	= Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Museum zu Berlin, 1888.
Bode K.	= Katalog der Bildergallerie des Berliner Museums. 1891.
Bode Pl.	= W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. 1887.
Bucher	= Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste. Stuttg. I. 1875. II. 1886.
Cr. C.	= Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, übersetzt von M. Jordan. I.—VI.
Ciampini	= De sacris aedificiis. Rom 1693.
Denkm.	= E. Förster, Denkmäler der Baukunst, Malerei, Bildnerei Deutschlands.
Didron	= Annales archéologiques.
Du Somm.	= Du Sommerard, les arts au moyen âge.
Garucci	= Storia dell' arte cristiana von Garucci I.—VI.
Gori	= Thesaurus veterum diptychorum.
Havard	= Dictionnaire de l'ameublement et de décoration par H. Havard. Paris I.—III.
Heideloff	= Die Kunst des Mittelalters in Schwaben.
Hefner-Alteneck	= Becker und Hefner-Alteneck. Kunstwerke und Gerätschaften im Mittelalter und der Renaissance. 1863.
Jbb. C. C.	= Jahrbuch der Kaiserl. Kgl. Centralcommission I.—V. Wien.
Ital. Denkm.	= E. Förster, Denkmäler der italienischen Kunst.
K. D. Hessen	= Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Hessen.
Kh. Bb.	= Seemanns kunsthistorische Bilderbogen.
Kobell	= L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen aus Handschriften des IV.—XVI. Jhs. in München.
Kugler	= F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte. 1842.
Labarte	= Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, Paris 1864. I.—III und Album.
v. Lehner	= v. Lehner, Die Marienverehrung. Stuttg. 1881.
Lübke DK.	= W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst. 1890.
Lübke, ital. Mal.	= „ „ Geschichte der ital. Malerei. Stuttg. 1878. I. II.
Lübke Pl.	= „ „ Geschichte der Plastik. Leipzig 1871.
Maynard	= l'abbé U. Maynard, la Sainte Vierge, Paris 1877.

Maskell = Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum, mit Vorrede v. W. Maskell. London 1872.
Mélanges = Mélanges d'archéologie par Cahier et Martin.
N. Mélanges = Nouveaux mélanges par Cahier. 1874.
Mithoff = Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. I.—III. Hannover 1853—1862.
MCC = Mitteilungen der Kais. Kgl. Centralcommission. Wien
MPCl. = Museo Pio Clementino (Vatican).
M. d. J. = Monumenti dell'Istituto.
Otte = Otte Handbuch der christlichen Kunstarchäologie.
Revue = Revue de l'art chrétien.
Schnaase = Geschichte der bildenden Künste von C. Schnaase. 1857.
Spitzer = La Collection Spitzer. Paris 1890. I—VI.
Schreins = Kunstschätze der Münsterkirche zu Aachen. Berlin 1876.
Viollet-le-Duc = Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français. Paris 1874.
Weerth = Johann aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Lpzg. 1857.
W.-W. = Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei.
Z. f. b. K. = Lützows Zeitschrift für bildende Kunst.

Die Arbeit von Max Schmid, Die Darstellungen der Geburt Christi in der bildenden Kunst (vgl. Repertor. f. Kunst-Wiss. XIII. (1890) S. 464), ist mir zu spät zugänglich geworden. Dieselbe ist in grösserem Umfange angelegt und befolgt einen anderen Zweck, als die vorliegende Darlegung. Jene soll nur bis zum Trecento geführt werden. S. 81 sind kurz die antiken Vorlagen besprochen, für die Badescene ist eine solche nicht gefunden. So kann, wie ich hoffe, meine Arbeit als eine Ergänzung jener angesehen werden.

---

1) In dem ersten Katalog der Sammlung, Relation du fameux cabinet et de la bibliothèque rassemblées . . . par Mr. le baron de Hüpsch, publiée par Brion 1792, werden die Elfenbeinwerke nur summarisch S. 9 erwähnt.

2) Abg. Lübke, DK. 110 und Catalogue des collections laissées par feu Madame Mertens-Schaaffhausen II. 1859, B, 1. Tafel. Damals mit einer Anbetung der Magier zusammen für 1210 Thlr. verkauft. Vgl. den Katalog der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Düsseldorf 1880 Nr. 998. Grösse der Tafel 11,5 × 15 cm.

3) Vgl. G. Schäfer, die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grossherz. Museums zu Darmstadt in kunstgeschichtlicher Darstellung 1872 S. 51.

4) Ich führe einige, gelegentlich gesammelte Beispiele an: *Anf. d. 11. Jhs.* Miniatur im Bamberger Domschatz Denkm. III. S. 14, sächs. Elfenbeinrelief Bode Pl. 19, Essener Buchdeckel (s. Anm. 205), Missale Heinrichs II Lübke DK. 132, Fol. 207 b im Evangeliarium von Meschede in Darmstadt (s. o. S. 42), *12. Jh.* Externsteine s. Anm. 5, Crucifix im Mus. Cluny, Paris, l'art pour tous XXIV Nr. 612, Crucifix Spitzer I. Orf. No. 11, Tragaltar Spitzer ibd. Tf. IV, Gonse, l'art gothique S. 284. *13. Jh.* Email v. Limoges, Spitzer ebenda, Crucifix ebenda Tf. VI Tragaltar ebenda Tf. VIII. Elfenbeinwerk (Louvre) Didron XX 181. — Für *die Kreuzung der Füsse* des Gekreuzigten ist ein frz. Missale des 11. Jhs. Paris, Bibl. lat. 10547 wohl eines der ältesten Beispiele. Vgl. Bucher I. 215.

5) Abg. Bode Pl. 32 Denkm. II. 5. 16. Schnaase IV. 674. Lübke DK. 238. Lübke Pl. 358.

6) Beschrieben von Labarte I. 228 f. Schäfer (Anm. 3) S. 60. Abg. in: Kunstschätze aus dem Grossh. Museum zu Darmstadt, herausgeg. von Nöhring und Frisch zu Lübeck.

7) Est ist ein an den Seiten ringsum mit Elfenbeinreliefs bedeckter Kasten in der Grösse 31 × 15 × 18 cm. Die einzelnen Reliefs 6,1 × 7,3 cm. Darauf ein gravierter Silberdeckel. Der mir von Herrn Professor Adamy auch auf Grund technischer Momente ausgesprochene Verdacht scheint sich allerdings völlig zu bestätigen. An vielen Stellen (vgl. besonders Köpfe, Hände,

Haare) hat man den Eindruck, dass der Verfertiger sich Zwang anthun musste, um die alten spröden kantigen Figuren herauszubekommen, und oft will sich die an moderne Technik gewöhnte Hand doch verraten. Solche Augen hat man damals noch gar nicht bilden können. Das Schema der Geburtsscene ist im höchsten Grade verdächtig. Endlich gehört das Werk nicht zum alten Kölner Bestand, sondern wurde später in Frankfurt erworben.

8) Im 13. Jh. kam sie nach Deutschland. Vgl. auch Dohme, Gesch. der deutschen Baukunst S. 180.

9) S. Photographien des bair. Nationalmuseums zu München, Blatt 121.

10) Labarte Tf. 19 = l'art pour tous 1874 No. 330 no. 2916.

11) Bode B. Tf. 59 No. 502.

12) Im Besitz von J. B. Nichols, abg. in Exhibition of antiquities and works of art in the Jronmonger's Hall in London 1891 I, S. 518.

13) Weerth I, 58, 7.

14) Trésor des églises et objets d'arts français exposées en 1889 au palais du Trocadéro. Paris, Dujardin et Cie. I. No. 25.

15) Vgl. Catalogue of the Fejérváry ivories in the Museum of I. Mayer mit Einleitung von Franzis Pulszky Liverpool 1856 S. 49 No. 53, 54. Abgeb. im Catalogue of mediaeval and later antiquities contained in the Mayermuseum, by Ch. F. Gatti, Liverpool 1883 No. 49 S. 19 u. Tf. X. Vgl. Maskell Appendix p. 172 No. 17. Westwood p. 184.

16) Du Somm. II, Tf. 20.

17) Du Somm. II, Tf. 20.

18) Didron XXVII S. 73 = Gori III. 38.

19) Collection du feu Mr. Christoph Rhaban Ruhl zu Köln, 1876 versteigert. No. 189 S. 68 mit Tf. Ich lasse es dahingestellt, ob der Zweifel an der Echtheit der Arbeit sich bestätigen wird. In diesem Falle müsste die Fälschung eine vorzügliche genannt werden.

20) MCC. 1879 LXVII; die gotischen Bogen fehlen hier.

21) Revue XVIII (1874), Tf. VII. (Ausstellung zu Lille).

22) Du Somm. V. Tf. 33.

23) Didron III. Tf. zu S. 167.

24) O. Pfnorr, Ornementation usuelle, Paris 1866/7. No. 138.

25) Louis Gonse, l'art gothique, Paris. S. IV.

26) Spitzer I, Ivoires Tf. 20, No. 72.

27) Du Somm. V. Tf. 23. Unterhalb von Joseph, auf der linken Seite des Bildes, sitzt eine Frau mit einem Tuch in den Händen, im Profil nach links (Rest der Badescene?)

28) Maskell Tf. zu S. 58 No. 141, 66.

29) Im Inventar der Grossh. Museumsinspektion zu Darmstadt angeführt unter 1889 N. 338.

30) W. A. Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891. S. 251.

31) Um 1240. Vgl. W.-W. I, 345. Viollet-le-duc II, 324, III 193 und die Abbildungen ebenda III 451 (Anf. 14. Jh.), I 218 Mitte (13. Jh.), IV 134 (Ende 13. Jh.), IV 400 (a. 1265), 324 (Ludwig IX), 325 (Ludwig X). Miniatur in dem codex „somme le roi" (a. 1300) im Brit. Museum, abg. Oncken Allg. Gesch. II. 6, 203. 14. Jh.: Spitzer I, Ivoires Tf. 15, 21 und No. 60, 70 und Maskell No. 146, 66; 371, 71; 294, 67; 1617, 55 im Gegensatz zu No. 175, 66 (13. Jh.). Ludwig IX begünstigte die Kunst s. Kobell 42.

32) Abg. Revue XXX, Tf. II, No. 3.

33) Abg. Gori III, Supplem. Tf. X.

34) Dazu bedenke man, dass auch ziemlich lange Zeit hindurch Diener der Kirche und Mönche es sind, die die Kunst üben. Ein reinhistorischer Gegenstand ist im 6. Jh. im Langobardischen Königspalast zu Monza dargestellt (Kugler, S. 387). Dies, wie ebenso im 9. Jh. einige Bilder Ausnahmen (v. Kobell S. 14). Nichtkirchliche Stoffe (Allegorien. Tierbilder, Landschaften) in byzantinischer Kunst des 9. Jhs., aber doch auch gerade zur Ausschmückung von Kirchen dienend, vgl. Dobbert Repertor. f. Kst.-Wiss 1892, 357 f. Ersch und Gruber I Sect. 85. T. S. 17. Auch in Russland entwickelt sich die Kunst Hand in Hand mit dem religiösen Leben (Athosbuch 489); die ersten russischen Maler sind Mönche aus den Athosklöstern. Im 12. Jh. sehen wir in Miniaturen Heinrich IV. in Kanossa (z. B. Ag II 66, 7), im 13. Jh.

tritt der kirchliche Stil langsam zurück, die weltlichen Freuden des Ritter- und Minnelebens, der Natursinn findet allgemeineren Ausdruck (W.-W. I. 341 f. Kobell S. 40), in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts finden wir die ersten Versuche des Porträts, die Profansculptur in Elfenbein erscheint erst im 14. Jh. (Labarte I. 246 f.).

35) Es muss als ein Irrtum bezeichnet werden, wenn man gerade den Typus der gelagerten Madonna für die älteren Darstellungen, die Bilder mit der stehenden oder sitzenden Madonna für spätere Zeit in Anspruch genommen hat: Beissel a. a. O., Thode, Franz von Assisi 428, Otte I. 520.

36) Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen I. Das Weihnachtsfest S. 283. In Bethlehem zeigte man die Krippe, worin Christus in Windeln lag.

37) Vgl. z. B. das Diptychon bei Gori III Tf. 1 zu S. 357, die Tafel 39 ebenda und die Miniatur des griech. Evangeliars im Vatican Ag. I 59, 3.

38) Usener a. a. O. 287.

39) Vgl. z. B. die Abbildungen bei Lehner Tf. I. II und Schulz, Legenden vom Leben der Jungfrau Maria im Mittelalter, S. 61.

40) Garucci III. 308,4. 384,5 Lehner, Tf. I ff. Comte de St. Laurent in Revue XXX. 111 ff.

41) Z. B. Gori III, 4. Supplem. Tf. 13. Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Lübke It. Mal. I. 45.) unter byzantinischem Einfluss.

42) Bode B. 451 = Garucci VI 437 (Elfenbeinrelief in Berlin). Thüre am Dom zu Hildesheim Otte I. 528 Lübke DK. 122.

43) Thode a. a. O. 433.

44) Siena, Akademie No. 120 (ca. 1350).

45) Ebenda No. 171/72. 248 (1362—1422).

46) No. 327 (1477—1540).

47) Akademie. Abg. Reber-Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz II. 145 W.-W. II. 209. Förster Ital. Denkmäler II. 5.

48) Ufficien, Tribuna. Agb. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei S. 311. Lübke DK. 609.

49) S. Agostino zu Perugia s. ital. Denkm. II 41.

50) Evangelia apocrypha ed. Tischendorf 1853 praef. p. XIII und S. 53 f. (c. 17). Auf dem Weg nach Bethlehem fühlt Maria, dass ihre Stunde gekommen sei, und sie bittet Joseph, dass er sie rasten lasse. Er hilft ihr vom Esel herabsteigen und sucht einen Ort, wohin er sie führen und ihre *ἀσχημοσύνη* verbergen könnte. (18) Und er findet eine Höhle und führt sie hinein (*καὶ παρέστησεν αὐτῇ τοὺς υἱοὺς αὐτοῦ?*) und geht, um eine Amme in dem Flecken Bethlehem zu suchen. Er begegnet einer solchen Frau und antwortet auf ihre Frage, wer die Schwangere sei, ob seine Frau (19): Maria ist es, die im Tempel des Herrn aufgezogen wurde, und ich erlooste sie mir zur Frau; sie ist nicht meine Gattin, sondern sie hat empfangen vom heiligen Geist. Zweifelnd begleitet jene ihn zur Höhle, die von blendendem Glanze erfüllt erscheint. Bald aber weicht jenes Licht, bis nämlich das Kind erschienen ist und die Brust seiner Mutter Maria nimmt. Unter Rufen des höchsten Staunens eilt die Frau hinaus und erzählt der ihr begegnenden Salome das geschaute Wunder: *παρθένος ἐγέννησεν, ὃ οὐ χωρεῖ ἡ φύσις αὐτῆς· καὶ εἶπεν Σαλώμη· Ζῇ κύριος ὁ θεός μου; ἐὰν μὴ βαλῶ τὸν δάκτυλόν μου καὶ ἐρευνήσω τὴν φύσιν αὐτῆς, οὐ μὴ πιστεύσω, ὅτι παρθένος ἐγέννησεν.* (20) Salome geht mit der anderen Frau hinein in die Höhle, um sich von dem Wunder zu überzeugen, denn sie zweifelt. Und sie legt ihre Hand an Maria (*ἔβαλε τὸν δάκτυλον αὐτῆς εἰς τὴν φύσιν αὐτῆς*) und ihre Hand verdorrt unter brennenden Schmerzen. Erst als sie auf den Rat des ihr erscheinenden Engels das Kind mit dieser Hand berührt, wird sie geheilt.

51) Vgl. K. Haase, das geistliche Schauspiel 1858 S. 6 ff. H. Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis 1846. 336. 392.

52) Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Litteratur 1890 S. 68. Thode, Franz von Assisi 428, Athosbuch 174 Anm. 2.

53) Krumbacher a. a. O. 31. Polnisch-ruthenische Ausstellung zu Lemberg (s. Anm. 162) S. 16, W.-W. I. 232. Athosbuch S. 119. 173. 176. Auch für die Johannesgeburt wird das Bad nicht gefordert.

54) A. Schulz (s. Anm. 39) S. 16.

55) Cr. C. I. 60.

56) Abg. Cr. C. I. 80. Lübke it. Mal. I. 97. Labarte, Handbook of the arts of the Middle ages and Renaissance, übers., London 1855 S. 93. Ag. II. 18. 18: Geburt Christi um die Badescene verkürzt. Das Urteil schwankt über Torriti. Er bildet den Übergang zu Giottos Kunst (Bucher I. 26) oder stand schon unter dessen Einfluss (Thode 466).

57) Lübke it. Mal. 73. Du Somm. III Tf. 30. Auf dem elfenbeinernen Altarvorsatz in dem von Robert Guiscard erbauten Dome zu Salerno (12. Jh.) ist die Badescene nur angedeutet.

58) Kondakoff, histoire de l'art byzantin II 21. Cr. C. I 63.

59) Gori III. 37.

60) Gori III. 39.

61) Gori III. Anhang Tf. I u. Tf. III, wo der Typus auf die Johannesgeburt übertragen ist.

62) Ag. I 39. 3 (Geburt Christi) und 5 (Geburt des Johannes).

63) Du Somm. VIII. Tf. 12.

64) Ag. II. 21. 13.

65) Cr. C. I. 53. Ag. I. 95.

66) Revue 33 (1883) Tf. I u. S. 37 Ciampini II. Tf. 9 B. Cic. 311.

67) Du Somm. IX. Tf. 33 Larbarte I. 419 Tf. 104 Bucher I. 17 Revue XXXIX. Tf. 14. S. 375 Ongania, la basilica di San Marco.

68) Ag. II. Tf. 13. 10; 14. 10; Altruss. Kunst IV, 2 Ciampini I. Tf. 15.

69) Mélanges IV, 152.

70) Ag. II. Tf. 12, 14; Altruss. Kunst IV. 1 Vgl. Ag. Text II. S. 46.

71) Spitzer I. Ivoires Tf. 7. No. 17 und Schlumberger, Un empereur byzantin du dixième siècle Nicéphore Phocas S. 233. Grösse: 12 cm×20,5 cm. An Stelle der zweiten Dienerin ist ein Gefäss gesetzt und darüber zwei dem Bade zusehende Tiere (auch Ochs und Esel?).

72) Abg. ital. Denkm. I. 11. 9—10. Jh., nach W.-W. I 313 aus d. 11. Jh.

73) Ag. I. 33. 2 u. 4 (von der eingiessenden Frau ist nur die Kanne geblieben (vgl. Anm. 71). Lübke It. Mal. I. 59. Schlumberger S. 457. Cr. C. I. 66.

74) Gori III. 31 — Revue XXX Tf. II. 1 u. S. 326. und Gori III. 35.

75) Strygowsky, Byzantinische Denkmäler I (1891), Tf. 1 und S. 45.

76) Diese Angaben sowie die der Abbildung zu Grunde gelegte Zeichnung verdanke ich Herrn Dr. Pallat.

77) S. Götzinger, Realencyklopädie der deutschen Altertümer 1881 S. 446 f.

78) Gori III. 37 das Kind nur in der Krippe (aber erst 12. Jh.!).

79) S. Abb. 4, wo der gesamte Typus in allen massgebenden Zügen in ursprünglicher Gestalt erhalten ist.

80) Revue XXX. 116 (z. B. „Weib, was habe ich mit dir zu schaffen" u. a. m.)

81) Panofka 18, 1 Schreiber Kulturhistorischer Atlas. 82. 3 — Daremberg et Saglio Dictionnaire des antiquités grecques et romaines Paris 1881. T. 210 Fig. 241. Landon, Vies et œuvres des peintres, Paris 1812, peint. ant. Tf. 3.

82) Vgl. Wernicke Archaeologische Zeitung 1884 (43 Bd.) 213 ff.

83) Bei der von Gori (Inscr. Antiq. Etrusc. III. Tf. 34) als Totenklage erklärten Reliefdarstellung zweifle ich, ob man mit Wernicke links die Badescene erkennen kann. Wir würden dann auch hier zwei Badefrauen haben, deren eine, ebenso wie auch No. 6 u. 7 ein Tuch hält. Vorderarme der andern, sowie der Kopf des „Kindes" fehlen; von einer Badewanne ist nichts zu sehen!

84) Vgl. damit Winkelmann Monum. ined. 90.

85) Statue im Vatican. Vgl. die rotfigurige Vase M. d. I. IX 42, 1 = Engelmann Bilderatlas zu Homer (Odyssee) III, 18 = Baumeister Bilderhefte V, 183. Die Terrakottafigur Ant. Denkm. I. 3, 17 = Engelmann a. a. O. 13, 78. Vgl. für diese Geberde der Trauer z. B. die beiden Terrakottafiguren Collection Camille Lecuyer, Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie-mineure Tf. S. 2 Fig. 2.

86) Eine andere Geburtsscene boten die römischen Sarkophage und Reliefs mit Romulus und Remus. Vgl. besonders die ara Casali (Roscher Lexikon d. Mythol. I, 1467), wo die Mutter

die Zwillinge im Arme hält und daneben die Hirten in demselben Typus stehen, wie sie die christlichen Sarkophage zeigen.

Ochs und Esel bei der Krippe hat man auf die verschiedenste Weise zu erklären versucht. Zu diesen Versuchen kommt derjenige Revue XXX S. 113/14. Zuerst geschieht ihrer Erwähnung im Ps. Matth. c. 14 (Tischendorf S. 77), also am Ende des 5. Jhs. Aber im 4. Jh. sind sie schon auf den Sarkophagen. Man darf da doch vielleicht auf ein antikes Kunstwerk noch nachdrücklicher hinweisen, wo dieselben Tiere bei der Bildung des Menschen durch Prometheus zugegen sind: auf den Prometheussarkophag am Vatican, abg. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II, 65, 840 = M. P. Cl. IV, 34 = Ag. II, 1, 15. Vgl. aber auch Max Schmid a. a. O. 77 und 78.

87) Müller-Wieseler a. a. O. II, 402. Winkelmann Mon. in. 52. Millin Gall. myth 58, 229. Brunn Beschreibung der Glyptothek 116.

88) No. 46. Mus. capitolino V, 6c. Helbig Führer I, 440.

89) Heydemann, X. Hallisches Winkelmannsprogramm 48 f. Pieper spricht in dem Handbuch der christlichen Mythologie I, 208 ff. auch von den bacchischen Scenen auf christlichen Sarkophagen, von diesem Motive sagt er nichts. — Zwei weitere Darstellungen (Elfenbeinreliefs) derselben Scene (Bad des Bacchuskindes) bei Schöne, griech. Reliefs 149 und Archaeol. Zeitung 1846, Tf. 38 kommen hier nicht in Betracht.

90) Man darf zunächst an das Relief der Dionysosgeburt (Semele: Müller-Wieseler a. a. O. II, 392) erinnern, ferner an ein solches mit Achills Leben (Baumeister, Denkm. des klass. Altert. I, 5 Bilderhefte 3, S. 80) und an das der Heraklesgeburt (MPCl. IV, 37). Gehen wir in frühere Zeit, bis zum 5. Jh. v. Chr., zurück, so finden wir denselben Typus für Schlafende, Verwundete und Tote verwendet. Der Körper ist hingestreckt, mehr en face als en profil, Kopf und Oberkörper etwas aufgerichtet und auf den einen Arm gestützt, während der andere schlaff herabhängt. Vgl. z. B. rotfig. Vase M. d. J. XI. 20, 2 = Engelmann Atl. zu Homer (Ilias) 12, 67. Alpheios im Ostgiebel von Olympia, Theseus im Parthenongiebel; Eckfigur im Westgiebel der Aegineten; rotfig. Vase streng. Stils Wiener Vorlegebl. D, 2 = Engelmann a. a. O. 14, 76. Der tote Thraker der Rhesosvase Vorlegebl. C. 3, 2, = Engelmann a. a. O. 10, 58 u. a. m. Dazwischen liegt die Entwicklung der Prothesis, der Asklepiosreliefs mit dem Krankenbesuch und der Totenmahle. Ich möchte auch auf das Relief der römischen Totenklage Baumeister Denkm. I, 309 = Bilderhefte 6, 662 = Ag. II, Tf. 1, 26 hinweisen. Dass jedoch der Typus der gelagerten Wöchnerin sich wirklich aus solchen Prothesisscenen entwickelt habe (Wernicke a. a. O. 220, 19), ist mehr als unwahrscheinlich.

Zu der das Wasser eingiessenden Nymphe auf der antiken Vorlage der oströmischen Badescene finden sich auch manche ältere Parallelen. Ich nenne die Danaide der vaticanischen Ara (MPCl. 4, 36. Roschers Lex. der Mythol. I, 961), der sich die Statue im Vatican anreiht (MPCl. II, 2), sowie die verwandten Figuren bei Clarac Musée de sculpture 750, 1831 a; 753, 1839. 1838 a, und zwei Figuren bei Montfaucon Ant. Gr. Rom. II, 33. 46, 7. Endlich sind hier noch zu nennen einige griechische Vasenbilder der guten Zeit 1) M. d. J. IX, Tf. 32, 33 = Engelmann a. a. O. 17, 26. 2) Panofka Bilder ant. Lebens 18, 10. 3) Antiquités du Bosphore Cimmérien 1854 Tf. 57, 2. 59, 2. 4) Baumeister Denkm. 220 Bilderh 5, 534. Blümner Leben und Sitten der Griechen No 85. Damit sind wir im 5. Jh. v. Chr angekommen.

91) A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 1886. S. 84 ff. Krumbacher, Gesch. der byzant. Litteratur. S. 6.

92) Es ist das Gleiche, wie wenn über Gemmen und Kunstwerke der Antike, wenn sie zum Schmucke christlicher Geräte dienen sollten, der Segen gesprochen, geweihtes Wasser gesprengt wurde; wenn auf die antiken Reliefs, die in die alte Mutterkirche in Athen eingemauert sind, je ein Kreuz gemeiselt wurde.

93) Vgl. auch Revue XXX, 338.

94) Kraus, Realencyklopädie II, 485. Garucci VI, 417, 4.

95) Garucci VI, 433, 18.

96) Ciampini III, Tf. 24 (75), Garucci IV, 279—81, Ag I, 17, 8. — Garucci II, 84, Ag. I, 12, 18, Revue XXX, 323 f.

97) Didron XX, 118 f. und Tf. = Westwood S. 55. Strzygowsky a. a. O. 46.
98) Ongania a. a. O. III, Tf. 39 Schnaase 7. 251 f. 258
99) Bucher I, 123 ff
100) Ciampini I, Tf. 20. B. Cic. II, 311.
101) Vgl. z. B. Pieper (s. Anm. 89) I, 230 ff.
102) Vgl. Thode, Franz v. Assisi.
103) Abg. Kh Bb. Suppl. 2, Tf. 339. 4.
104) B. Cic. II. 313. 6.
105) Kh. Bb. ebenda Nr. 2. Ag. 63, 22/3 (ungenügend). Vgl. Schnaase VII, 264.
106) Sie stammen von den Chorschranken in Ponte allo Spino bei Siena. Abg. Kh. Bb. I. 108. Maynard 192. Vgl. Vischer, Lützows Z. f. b. K. X 142. Semper, Übersicht der Reste toskanischer Skulptur S. 10 und in der gen. Zschr. VI, 357. Lübke Pl. 385. Schnaase VII, 269. 297.
107) Kh. Bb. Suppl. 2, 339. 3.
108) Vgl. die Litteratur bei Schnaase VII, 202 u. Anm. 2.
109) Kh. Bb. I. 109.
110) Kh. Bb. I, 109. Lübke Pl 402. Schnaase VII, 283 fig. 60. Maynard 185.
111) Kh. Bb. Suppl. 2, 339. 5.
112) Kh. Bb. I. 110.
113) Derselbe Zug Miniatur im Vatican Ag. I, 33, 2. Fresko im Sacro speco Ag. I. 126 (14. Jh.). Mosaik in S. Maria in Trastevere Cr. C. I, 90.
114) B. Cic. II, 334. Die Reliefs besprochen z. B. von Schnaase VII, 348 ff.
115) Labarte II, 432 f. Tf. 66. Didron 15, 141 ff.
116) Jenes Cr. C. I, 121, dieses B. Cic. II. 315.
117) Spitzer III, Peintures sur verre I, 2 (12, 5 × 8, 3 cm.).
118) Bode B. Tf. 53 A Nr. 688.
119) Labarte Tf. 18. I 233.
120) Bode B. Tf. 62 Nr. 555.
121) Abg. K. D. Hessen Kreis Büdingen S. 244. Tf. X; vgl. Archiv f. hess. Geschichte XII. 145 ff.
122) Abg. L'arte antica alla IV esposizione nazionale di belle arti in Turin 1880. Tf. 80.
123) Revue XXX S. 124 abg.
124) Trésor de S. Maurice d'Agaune par E. Aubert. Paris 1872. Tf. 9. 10.
125) Revue XXXVIII Tf. VII.
126) Ag. I. 110, 3. Thode a. a. O. 243.
127) S. auch Thode, Stud. z. Gesch. d. ital. Kunst im Repertorium f. Kunstwiss. 13 (1890) 1 ff.
128) Bode K. 1062 Tf. zu S. 72, u. Jahrbb. d. preuss. Kunstsammlungen VI (1885) Tf. zu S. 158.
129) Vgl. z. B. die antiken Motive der Reliefs am Campanile des Doms in Florenz.
130) Kh. Bb. I 195. W.-W. I 435.
131) Akademie in Siena Nr. 137, 2. Darf man auch den Teppich im Kloster Wienhausen (Mithoff II, Tf. 8) heranziehen?
132) Cr. C. I. 205.
133) Revue XXX S. 338.
134) Cr. C. I, 167. Ag. I. 109 (mit Badescene).
135) Ital. Denkm. II. 10 Cr. C. I 338.
136) Abg. Lützows Z. f. b. K. X 139.
137) MCC. 1882 Tf. I S. 3..
138) Akademie Siena Nr. 160.
139) Du Som. II Tf. VII.
140) Ag. I 103 und deutsch. Text zur Malerei S. 113.
141) Abg. in der ungarischen Ztschr. Archaeologiai Ertesitö 1890 S. 344 f.
142) Ag. I 113 Revue XXX, 337.
143) Ag. I 126, 6. Cr. C. I 74 Anm. 62.
144) Cr. C. I 271. Ag. I 158, 10. Das Bild von Pellegrino di Modena (Rom), abg. bei Charles Blanc, histoire des arts, école ombrienne et romaine, ist zu frei.
145) Z. f. b. K. X 143.

146) Labarte II 490 Tf. 64.

147) Abg. Rossi e Lasinio, Pitture a Fresco del Camposanto di Pisa. Firenze 1832 Tf. 31.

148) Kh. Bb. II 202. Lützow, Die Kunstschätze Italiens 257. Ag. I 157, 3. CrC. III 240. W.-W. II 196. Maynard 110.

149) Vgl. Giovanni da Milanos Bild.

150) In ihnen sind die berühmtesten Schönheiten des damaligen Florenz verherrlicht. Diese Gruppe auch Kh. Bb. Suppl. 3. 415 (32) abg.

151) Ag. I 157. 1. Lübke, it. Mal. I 343.

152) Kh. Bb. II. Cr. C. IV. 2, 558. W.-W. II 612. Maynard zu S. 114. A. Schulz, Einführung in die Kunstgeschichte (gr. Ausg.) Tf. VII zu S. 369. Masterpieces of Italian art. London. 1868. S. 84. P. Mantz, Chefs d'œuvre de la Peinture Italienne. Paris 1890 zu. S. 218.

153) Cr. C. IV. 2, 399. Kh. Bb. 3. Suppl. 47. W.-W. II 691. Lübke, it. Mal. II 396.

154) Cr. C. IV. 2, 355. Ital. Denkm. III. 36.

155) Abg. Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux. II. Ecole Romaine et Ecole Venitienne. Paris 1742.

156) Abg. Metz. Imitations of ancient and modern Drawings. London 1789. gehörte zur Collection of Richard Cosway, Esq. R. A.

157) Abg. in Vies et œuvres des peintres les plus célèbres publiées par C. P. Landon, Paris 1812 II. Ecole Lombarde. Dominiquin, Tf. 121; ein Rundbild: Anna ruht links im Hintergrunde, bei ihr eine Frau und Joachim knieend vor ihrem Lager; den Hauptteil des Bildes nimmt die Badescene ein, wie z. B. bei Murillo.

158) Abg. ebenda II. 2. Abt. Albani Tf. 2 und Text S. 17. Eine breite Treppe führt zu dem rechts im Hintergrunde stehenden Lager der hl. Anna, die mit einer am Kopfende des Bettes sitzenden Frau spricht. Auf der gleichen Höhe erscheint links hinter dem Geländer, das zur Treppe führt, Joachim in erregter, begeisterter Haltung und eine Frau, ein Wassergefäss auf der Schulter; eine andere weibliche Gestalt kommt die Treppe herab zu der im Vordergrunde dargestellten Badescene, für die vier Frauen in Anspruch genommen sind; links ein Kamin, wie bei Andrea del Sarto. Über dem Ganzen die himmlischen Heerschaaren.

159) Abg. Recueil de dessins gravés d'après les fameux maîtres tirés de la collection de l'Académie Electorale Palatine des beaux Arts à Düsseldorf.

160) Abg. Monuments des Arts du Dessin in der Sammlung von Mr. Denon, herausgeg. von A. Duval. Paris 1829. III Tf. 224.

161) Abg. bei Zanotto, Pinacoteca Veneta 1860, Bd. II. Tf. 74. Anna auf ihrem Lager bekommt Erfrischungen gereicht; das Kind wird gerade gewickelt, eine Frau geht mit einem Gefäss, Joachim steht rechts voll Staunen. Oben Gott und die Engel.

162) Vgl. Krumbacher, G. d. byz. Litt. 27. Athosbuch, Anh. S. 444—459. W.-W. I 235 f. Kugler 366 ff. Miniatur- und Freskomalerei seit dem 11. Jh. in Russland. Athosbuch 447. S. auch Polnisch-ruthenische archaeologische Ausstellung in Lemberg 1885. Text (von Sokolowsky) S. 15 ff., 23 ff.

163) Antiquités de l'empire de Russie VI 24. 33. VI 30.

164) Abg. Altruss. Kunst. Tf. IV. 3.

165) Antiquités I 33. 34.

166) Abg. Altruss. Kunst. Tf. XVII.

167) Revue XXIV (1877) 257 f. 264. (Buslaiev, Recueil de l'art ancien russe 1886 S. 32). Statt des Esels hier ein Pferd bei der Krippe, s. Anm. 264.

168) Du Som. II Tf. 36.

169) Katalog der christlichen Altertümer der Sammlung des Moskauer Kaufmanns Nikolaus Michailowiksch Poskikoff, Moskau 1888. Tf. 21. 22. 30.

170) Ausstellung in Lemberg (s. A. 165) S. 21 beschrieben.

171) Ebenda S. 24 und Tf. XXXVIII.

172) Prof. Eitelberger v. Edelberg, Die Kunstschätze in Dalmatien, Jhb. CC. V 200, Fig. 46 u. Tf. XI u. S. 241 Fig. 76.

173) Kirchliche Kunstdenkmäler in Siebenbürgen, Wien, Gräser 1878, Nr. 22.

174) Bucher I 186 f., 191. 194. v. Kobell S. 6—9.

175) Der Schmuck am Aachener Dom aus italienischem Marmor von Künstlern aus Italien, Bucher I 120.

176) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 1867. 1 ff. Westdeutsche Zschr. 1884. 216 ff.

177) Vgl. auch Piper a. a. O. I 57.

178) S. v. Reber, der karolingische Palastbau, in d. Abh. der bair. Akad. d. Wiss., hist. Kl. (III) 1891. 722 ff. und 1892 (20) 248, vgl. Byzant. Zschr. I (1892) S. 641 f.

179) Kugler S. 379.

180) Bucher I 18.

181) Vgl. z. B. Wilkens Gesch. der Kreuzzüge 1807. I. 17. Fr. Schneider, les croisades et les inventaires de nos églises, Revue 38 (1888) 170 ff. W.-W. 1, 247 f. Bucher I 203—10. Springer, Westd. Zschr. a. a. O. 206. Labarte in s. Werke öfters. Byzantinischer Einfluss findet sich nach den Angaben bei Bucher in einem Evangeliar des 9. Jhs. in der Bibl. Stockholm (I 188), in einem solchen des 8. Jhs. der Dombibl. Trier (I 192), in karolingischen Miniaturen des 8. und 9. Jhs. (I 197. 98), in der Bibel Karls des Kahlen (9. Jh.) in Paris (I 199), im Psalter Folchardi in St. Gallen im 3. Drittel des 9. Jhs. (I 201) und in Miniaturen Ottos II. und Heinrichs II. (I 203 f.).

182) Vgl. Anm. 34.

183) Abg. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei S. 43.

184) Abg. Maskell zu S. 53.

185) Spitzer I Ivoires Nr. 11. Abg. S. 33 im Texte.

186) Bode B. Tf. 58. 456.

187) Hefner-Alteneck IV, 12.

188) Bode B. Tf. 58. 461.

189) Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterlichen Kunstschätze der Schlosskirche zu Quedlinburg Tf. 4.

190) Beissel Tf. 21.

191) Cod. lat. 4452. abgeb. Kobell zu S. 25.

192) Beissel S. 84.

193) Der Codex wurde wohl um oder bald nach 980 von Egbert selbst in der Reichenau bestellt, Mönche von dort bringen ihn dem Bischof. Die Geburt Christi darin hat wohl mehr den Typus altchristlicher Werke; darunter die Verkündigung an die Hirten. Abg. bei Joh. Xaver Kraus „die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier" 1884. Frbg. i. B.

194) Beissel 28. 86. Springer, Westd. Zschr. 1884. 223 ff. W.-W. I 248. 253. Abb. der Geburt Christi MCC VII S. 60 ist völlig gleich der Miniatur des Codex Egberti.

195) Erwähnt bei Bode P. S. 15.

196) Bode P. S. 18; Denkm. Malerei II. 2.

197) Weerth I 34 = Bock S. 45 Anh. = Schreins Tf. 3. Nr. 2.

198) Lübke DK. 308 = Bock Tf. 43. Fig. 66.

199) Revue XLI (1891) S. 149.

200) A. Neumann, Reliquienschatz (s. Anm. 30) Nr. 26. S. 206.

201) Weerth I Tf. 29, 6. Maria und Joseph in fast klassischen Linien.

202) MCC. VIII (1863) Tf. 8, S. 231 f. Bethlehem ist wie auf manchen Miniaturen und Reliefs als befestigter Ort, hier aber wie ein Siegel oder Wappen in der einen oberen Ecke der Darstellung angegeben.

203) Beissel 28. 86.

204) Denkm. IV. Bildnerei 6 ff. Lübke DK. 122 (ungenügend).

205) Bode Pl. 5. 11. Abg. Kh. Bb. II 151, 1. Voss. Das jüngste Gericht. 1884 (Beiträge zur Kunstgeschichte III. S. 33). Lübke DK. S. 111. Weerth I. 27, 1.

206) Illustrierter Katalog der Kunstsammlungen von A. J. Essing zu Köln. Nr. 850. 3. Abth. S. 84. Tf. IV.

207) S. Photographien (Anm. 9) Bl. 60.

208) MCC. 1873. Fig. 27 S. 166, Otte I, 147.

209) Bode Pl. S. 21.

210) Labarte II, 91.

211) N. Mélanges 1874. I. 43. Tf. V.
212) Bock Anh. S. 9 = Delsenbach, Délinéation exacte des ornements impériaux Nürnberg 1790 Tf. VII. Maria stützt den Kopf auf und wendet sich nach vorn; byzantinischer Typus.
213) Weerth Tf. 48, I a (vergoldetes Kupfer und Email).
214) Weerth Tf. 50, 1.
215) Otte I. 527.
216) Handschrift der Darmstädter Bibl. No. 1640. Vgl. die kurze Erwähnung bei W.-W. I. 271.
217) Ausser der Handschrift selbst liegen mir die freundlichst zur Verfügung gestellten Aufzeichnungen von Herrn Bibliothekssekretär Dr. Schmidt vor, denen ich die litterarischen Angaben und Berichtigungen sowie den Hinweis auf die Äbtissin Ida entnehme.
218) Jhb. CC. IV, 118 und Tf. II.
219) M. Gerbert, Vetus liturgia Allemanica. S. Blasien 1776. Tf. VI, 1.
220) Mélanges III Tf. 6 = Bock, der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas im karolingischen Münster zu Aachen, 1864 Tf. 2, und Weerth I. 35, 3.
221) Mél. III S. 21 Geb. Christi ganz im byz. Typus.
222) Weerth I. 21, 4 Darstellung auf Silberblech.
223) MCC. VI (1861) S. 295 f. Tf. VII, und IX 1864 Tf. I. S. 40 ff. Gefäss aus vergoldetem Silber zur Aufbewahrung des heil. Sakraments. Getriebene Metallfiguren auf Emailgrund.
224) Jhb. CC. IV Wien 1860 S. 24. Tf. III.
225) Revue XXXVI, 1886 Tf. 20, 4.
226) Schnaase V, 620 = Denkm. IV Bildnerei S. 9 f. = Arneth und Camesina, das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg in Oestreich, in Originalgrösse lithographiert, = Camesina-Heider, Altaraufsatz im Chorherrnstift zu Kloster Neuburg 1860 Tf. 3, No. 5.
227) Weerth I 49, 3a
228) Bock Anh. S. 40. = Weerth I. 36, 3. = Schreins Tf. 8. = Mélanges I. 2. Lübke DK. 257.
229) Spitzer I Orfevr. Tf. XIV.
230) Mithoff III Tf. X S. 11.
231) Weerth I. 30, spätromanisch.
232) Badische Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, Karlsruhe 1881 illustr. Katalog.
233) Von den Arbeiten der Kunstgewerbe des Mittelalters zu Hamburg, herausgeg. von d. Vereine für Hamburger Geschichte 1865. Tf. 3.
234) Abg. Katalog der Ausstellung kirchl. Kleinkunst im mährischen Gewerbe-Museum. Brünn 1884 5. Tf. 72.
235) Hefner-Alteneck I. 11. Denkm. IX, S. 32.
236) Wandgemälde in der ehemaligen Sakristei, s. KD. Hessen, Kreis Worms v. E. Wörner S. 254, Fig. 126. F. Schneider, Die S. Pauluskirche zu Worms 1881. Tf. 6. S. 10.
237) MCC. 12. (1867) 133 f. Tf. V.
238) MCC. XIV (1869) 167 f. Tf. V.
239) Bode Pl. 31., Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes. A. Przezdziecki u. E. Rastowiecki Monuments du moyen âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne III.
240) Du Som. I. Tf. 2. Daneben die Anbetung vor der sitzenden Maria.
241) Ch. Louandre, Les arts somptuaires, histoire du costume et de l'ameublement, Paris 1858 I. S. 72.
242) Abg. N. Mélanges Ivoires, miniatures etc. S. 142 f. Viollet-le-Duc III 47. Die ganze Fassade abg. Du Som. I, cap. 3 Tf. 1. Didron I. 5. 16, Kh. Bb. I. 64. Veuillot, Jesus-Christ (1875) S. 491. Die Zeit giebt an Schnaase 4. 542. Kugler 448.
243) N. Mélanges S. 143. Vgl. Revue XXX. 329.
244) Didron XXVI Tf. zu S. 344 u. Anm. = Mélanges I Tf. 3c.
245) E. Anguin, Monographie de la Cathedrale de Nancy, Nancy 1882 Tf. 17. Eingerahmt von der Verkündigung an Maria und derjenigen an die Hirten sehen wir Maria vor der Krippe, daneben Joseph und einen Engel; das Bad fehlt.
246) Revue XXX, Tf. III, S. 332 f. Cahier in d. N. Mélanges a. a. O. 145 vindiziert dem Bild eine griechische Vorlage! Maria ruht quer vor der Krippe. Unterhalb die alte Gruppe des Bades. Links davon sitzt Joseph, rechts die Hirten mit Herde und Hund.
247) 2. Hälfte des 13. Jhs., abg. bei Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de

Liège et sur les bords de la Meuse, Brûges 1890 Tf. XIII. Die Scene ist auf der Abbildung schwer zu erkennen.

248) Ag. I, 70, 3 und deutscher Text zur Malerei S. 75.

249) Labarte I, 234. Abg. Viollet-de-Duc I. 133. Didron 26, 410; 27, 107.

250) Gaufrier, abg. Didron XIII, 43 f. und Havard II S. 971 No. 747. Maria erinnert schon an den Typus der französischen Gruppe; sie streckt den rechten Arm nach dem Kind aus, sieht aber nach vorn. Joseph sitzt abgewendet, dreht aber den Kopf nach Maria zurück. Auch die Verkündigung ist ähnlich wie auf den Darmstädter Exemplaren gebildet.

251) Helbig (s. An. 246) Tf. 12. Maria, Joseph u. die Krippe.

252) Revue XXXI Tf. IV. Maria hält das Kind vor sich im Arm und liebkost es. Unterhalb sitzt Joseph und stehen zwei Hirten, den Blick nach dem Wunder über ihnen gerichtet. R. und l. je ein anbetender Engel.

253) Kh. Bb. II, 194. W.-W. I. 364. Vgl. auch Labarte I, 239.

254) Revue XXX Tf. II, 2 vgl. Text 31, S. 176.

255) Labarte I, 244.

256) Vgl. z. B. South Kensington Mus. No. 175, 66.

257) Vgl. S. 10 y und z.

258) Abg. Carter, Specimens of the ancient Sculpture and Painting now remaining in this kingdom, London 1780 Tf. 32 zu S. 44.

259) Labarte Tf. 18 und I 233 = Havard III S. 55 Tf. 4.

260) Spitzer I Ivoires Tf. 22 No. 84. Zahlreiche Farbspuren. Maria streckt voll Freude die Arme nach dem Kinde aus, das Joseph ihr entgegenhält. Links Frau mit Kerze.

261) L'art pour tous 1868 No. 214 Abb. No. 1963. Maria ruht von Joseph abgewendet. Joseph hält das Kind im Arm. Links Frau mit Kerze.

262) Spitzer I. Text S. 54 No. 85. Joseph hält das Kind; Maria wendet sich nicht zu ihm hin.

263) Maskell No. 371, —71, abg. zu S. 134. Maria hält das Kind.

264) Catalogue des objets d'art de la collection de Mr. Vaïsse No. 61. Maria hält das Kind im Arm.

265) Collection Basilewsky Tf. 16. (jetzt Stieglitz-Museum, Petersburg).

266) MCC. XIII (1868) S. LXXVIII. in Wallrosszahn geschnitzt, bemalt. Statt des Esels ein Pferd (vgl. Anm. 167); Frau mit Fahne. Maria hält das Kind.

267) Badische Ausstellung (s. Anm. 232). Joseph steht, Maria hält voll Freude das Kind vor sich im Arm.

268) No. 861 der Sammlung Essing (s. Anm. 206). Maria hält das Kind der zu Füssen ihres Lagers stehenden Wärterin entgegen.

269) Havard III S. 512 Fig. 302.

270) Havard I S. 666 Fig. 462, die eine der Frauen probiert die Wärme des Wassers.

271) Badische Ausstellung (Anm. 232). Hier nur eine Badefrau, die stehend das Kind hält und das Wasser auf seine Wärme prüft.

272) v. Kobell S. 74. Münchener Codex des Jahres 1408.

273) Du Somm. IX Tf. 33.

274) Spitzer III (Bijoux) Tf. I No. 1. 4,2 × 6,3 cm.

275) Heures à l'usage de Rouen 1500 par Philippe Pigonchet pour Symon Vostre Libraire, im Besitz der Hofbibliothek in Darmstadt.

276) Van Heemskerk, Darstellungen zum alten und neuen Testament. Geburt des Johannes. Blatt 47.

277) Abg. C. Justi, Murillo (1892) zu S. 32.

278) Heideloff S. 91.

279) Kh. Bb. Suppl. III, Tf. 24. 2. Bode Pl. Tf. zu S. 91. Denkm. III, Lübke DK. 377.

280) Mithoff I. Tf. 3 S. 8. Dohme Gesch. d. deutschen Baukunst zu S. 238.

281) Abg. MCC. VII Tf. 2 = Pezold und Rottmann, Salzburg und seine Angrenzungen, Salzburg J. Schön. II. Abt. der Dom in Salzburg. II. (Medaillon darauf: Mutter und Kind strecken die Hände einander entgegen; der alte Typus. 1. Hälfte des 14. Jhs.)

282) Anf. d. 14. Jhs. MCC. V (1860) S. 75 ff. S. 78 Fig. 1. Das Kind streckt das Händchen

zu der vor ihm liegenden Mutter, die es mit beiden Händen fasst. Joseph sitzt zur Seite, unten ein Hirte.

283) Gori III Anhang Tf. XIII.

284) Spitzer I Ivoires Tf. 22, No. 47. Anf. 14. Jhs.

285) Du Som. V Tf. 15 = Art treasures exhibition, Manchester 1858, Sculpt. Tf. V, gehörte Georges Field.

286) Abg. Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der Altäre Deutschlands, 4. Lieferung (1890) S. 125 und Tf.

287) Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de Baptême par Jules Corblet, Paris 1882. II, S. 144. abg.

288) The South Kensington Museum I, 80 (1881) No. 314—1872.

289) MCC. 1873 S. 206.

290) Bode Pl., S. 195 Anm.

291) Bode K. Tf. 25, 294.

292) Bode Pl., 186, B. 25. 358.

293) KD. Hessen, Kreis Erbach S. 62 Fig. 35.

294) Abg. Charles Blanc, histoire des peintres I—XIV, Paris 1855, École Allemande S. 5.

295) Reber-Bayersdorfer, Klass. Bilderschatz V. No. 619.

296) Bode K. No. 273. Abg. Janitschek a. a. O. 483.

297) Mithoff I, 4 S. 6.

298) MCC. III 1858 Tf. 1, S. 21 f.

299) Abg. Stacke, Deutsche Geschichte II. 55. Vgl. v. Lützow, Gesch. des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts S. 225 f.

300) Eine in Stein geschnittene Geburt des Johannes (ohne Badescene) von A. Dürer im Brit. Museum soll hier nur erwähnt werden. Abg. bei Labarte Handbook S. 25 Fig. 9.

301) Abg. Anton Springer, Dürer 1892. Maynard S. 213, und Ch. Rüelens, La Vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois par Albrecht Dürer, Utrecht. Eine Studie (Handzeichnung) dazu abg. bei Metz, Imitations of ancient and modern Drawings, London 1789.

302) Fresko in der Kirche S. Germain des Prés in Paris, Abg. Maynard, zu S. 184. Der Franzose hat, unwillkürlich, das Schema des französischen Typus gewählt. Maria liegt mit gefalteten Händen und blickt in seliger Freude auf das Kind, das vor ihr in der Krippe ruht. Links zu Häupten Marias sitzt Joseph schlafend, zwischen beiden beugen sich Ochs und Esel auf die Krippe nieder. Zu Füssen der Jungfrau stehen drei Engel.

NACHTRAG.

Ich will den Nachtrag, der bei einer derartigen Arbeit wohl selbstverständlich ist, gleich selbst beginnen.

In dem Museum der *kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* finden sich folgende Vertreter des byzantinischen Typus:

1) Unter den kunstindustriellen Gegenständen befindet sich Saal XVII Vitrine V No. 26 eine *Holztafel mit kleinen byzantinischen Bildchen* (ca. 10 × 10 cm). Unter ihnen die Geburt Christi.

Mittelbild der oberen Reihe. In dem Stall ist nur der Esel sichtbar. Zu Joseph tritt eine kleine männliche Gestalt. In der Badescene nur eine Frau, die das Kind hält und das Wasser prüft. Man könnte denken, dass statt der Badewanne ein Kessel, unter dem ein Feuer brennt, dargestellt sei (?).

2) Unter verschiedenen Holzschnitzereien byzantinischen Stiles *aus den Klöstern des Athos* eine *kleine Tafel* (ebenda, Vitrine IV No. 62). Die Geburt Christi oben in der Mitte, sehr klein und zierlich.

In einem Halbrund. Im Scheitel desselben die Krippe. Links und rechts davon, getrennt durch Holzstreifen, die Anbetung der Magier und die der Hirten; unter dieser

Joseph sitzend, ein Hirte mit seiner Herde bei ihm, unter jener die Badescene: die eine Frau hält das in der Wanne stehende Kind, die andere giesst Wasser hinzu.

3) Eine *italienische* (?) *Arbeit des XIV. Jhs.*, ebenda, Vitrine IV No. 37.

Goldblattbeleg hinter Glas (erinnert an Spitzer s. Anm. 117); ohne Badescene. Unten rechts von Joseph ein Hirt (frz. Typus), dem der oben über der Krippe sichtbare Engel (vgl. auch den frz. Typus) entspricht.

4) Die *Geburt des Johannes* auf dem *Hans Burgkmair* (1473—1531) zugeschriebenen Altarbild, im »Führer durch die Gemälde-Gallerie« derselben Sammlungen (1892) No. 1485.

40 × 27 cm. Elisabeth rechts im Himmelbett; eine Frau lüftet den Vorhang und bringt ihr eine Schale. Links im Hinterzimmer zwei Frauen bei dem schreibenden Zacharias. Die Frau, die vorn rechts das Kind über die Wanne hält, und das von links hinzutretende Mädchen, das die Wiege unter dem linken Arme und in der herabhängenden Rechten eine Kanne trägt, dürften *die Abhängigkeit des Malers von Dürers Geburt der Maria* beweisen.

5) Die *Geburt der heiligen Jungfrau* von *Luca Giordano* (1632—1705), ebenda No. 556.

Neben dem Lager Annas steht Joachim. Eine Frau bringt ihr Erfrischungen. Am Fussende des Lagers sitzt eine alte Frau und hält die kleine Maria auf dem Schosse. Geschäftige Frauen um sie herum. Vorn die Badewanne und ein Wasserkrug.

Der Narthex der Moschee *Kahrié-Djami in Konstantinopel* ist noch heute mit byzantinischen *Mosaiken* (um 1300) geschmückt. Darunter befindet sich auch der vollständige Typus der Geburt Christi, sowie derjenige der Geburt der Maria.

Hier bedarf es nur der Bemerkung, dass die Gruppe der das Kind badenden Frauen beidemale in der ursprünglichsten Form dargestellt ist. Das erstgenannte Mosaik ist besser erhalten.

In dem *älteren Museum* ebenda sah ich eine Geburt Christi im verkürzten Typus auf einer kleinen goldenen Platte (Vitrine im linken hinteren Seitengemach).

Wohl noch schöner als die Mosaiken der türkischen Moschee sind diejenigen, welche neuerdings in dem verlassenen *Kloster Daphni an der heiligen Strasse von Athen nach Eleusis* aufgedeckt worden sind. Sie stammen wohl aus dem 13. Jahrhundert. Während den Kuppelraum das mächtige, ernste Bild des Pantokrator und die trefflich ausgeführten Gestalten der Propheten zieren, enthalten die Bogen über den Nischen und Seitenschiffen Scenen aus der Geschichte Christi und der Maria. Von ihnen sind hier zu nennen:

1) Geburt der Maria. Links zu Häupten des Lagers der heil. Anna steht die Dienerin mit dem Fächer; zwei Frauen nahen von rechts mit Erfrischungen. Im Vordergrunde die Badescene.

2) Geburt Christi. Bei diesem Bilde liess die sehr verletzte und dunkle untere Hälfte mich nicht mehr erkennen, ob die Badescene dargestellt war. Die ganze Composition des Bildes aber spricht dafür, denn es fehlen keine der sonstigen Bestandteile des byzantinischen Typus: Maria auf dem Lager, hinter ihr das Kind in der Krippe; Ochs und Esel; über und zur Seite der Höhle die Engel und die Hirten. Rechts im Vordergrunde sitzt Joseph. Damit ist die Bildfläche aber nicht gefüllt und der Raum für das Bad ist vorhanden.

An einer beträchtlichen weiteren Vermehrung des Materiales zweifle ich nicht.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

INDEX.

Mit den zu den Seitenzahlen in Klammern gesetzten Zahlen wird auf die Nummern der Anmerkungen verwiesen.

A.

B.

L.

M.

N.

O

Tafel I.

1.



Elfenbeintafel im Museum zu Darmstadt.

2.



Elfenbeindiptychon im Museum zu Darmstadt.

Verlag von Arnold Bergsträsser in Darmstadt. Lichtdruck von M. Rommel & Co. in Stuttgart.



